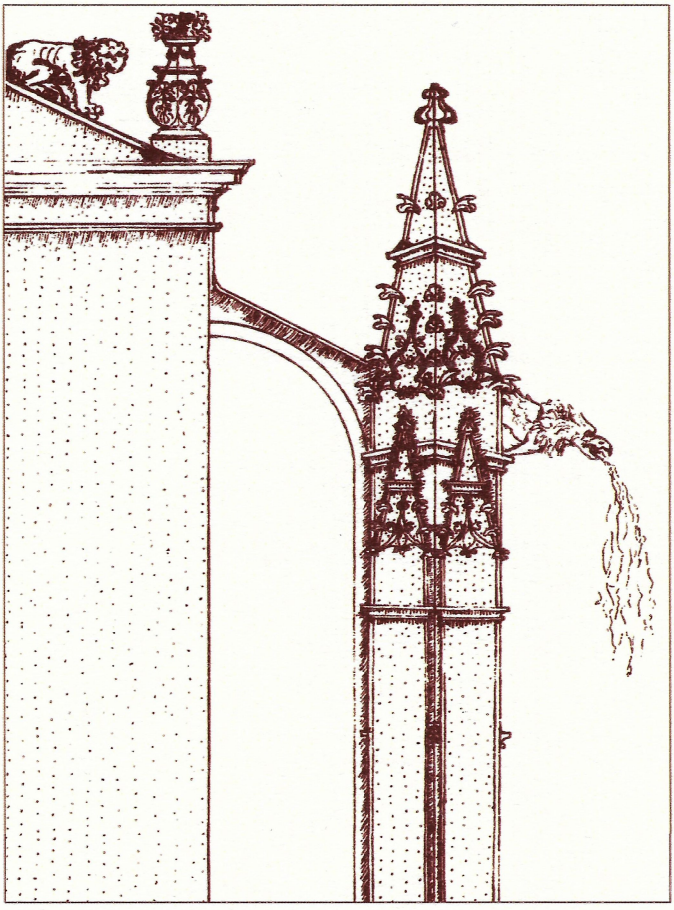
Segovia, su catedral y su arquitectura

Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando



Instituto Juan de Herrera

Segovia: su catedral y su arquitectura

El profesor Ruiz Hernando explicando las trazas de la catedral de Segovia

Segovia: su catedral y su arquitectura
Ensayos en homenaje a Antonio Ruiz Hernando

edición a cargo de:
Pedro Navascués Palacio
Santiago Huerta

INSTITUTO JUAN DE HERRERA
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Madrid

SEGUNDA IMPRESIÓN, CORREGIDA

© Instituto Juan de Herrera, 2013
© De cada ensayo, su autor
Todos los derechos reservados
ISBN: 978-84-9728-464-6
Depósito Legal: M-16332-2013
Cubierta: Arbotante y estribo rematado por pináculo. Dibujo de Rodrigo Gil de Hontañón extraído de *Compendio de architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano, por Simón García, architecto natural de Salamanca. Año 1681* S. García. Biblioteca Nacional, Ms. 8884, fol. 25r.
Impresión: StockCeroDayton (www.stockcerodayton.es)

Índice

Laudatio *Pedro Navascués Palacio* 9
Bibliografía del profesor Ruiz Hernando 19

Segovia y Salamanca. Dos catedrales hermanas
Valentín Berriochoa 25
Dibujos y estampas de la catedral de Segovia: 1562-1862
José Luis Gutiérrez Robledo 55
La portada de San Frutos de la catedral de Segovia. Proyecto y ejecución
Ignacio Hernández García de la Barrera y Raimundo Moreno Blanco 83
La construcción de las bóvedas góticas según Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia
Santiago Huerta 107
Metrología y composición de la catedral de Segovia. La planta del templo
José Miguel Merino de Cáceres 135
Sobre el coro de la catedral de Segovia
Pedro Navascués Palacio 159
Las bóvedas del eje central de la catedral de Segovia: la nave, el presbiterio y la capilla mayor
José Carlos Palacios Gonzalo 173
Antes y después: bóvedas del claustro y cúpulas
Enrique Rabasa 193

De las canonjías de Segovia a la casa de San Blas de Soria. Aspectos del románico civil en Castilla y León
Miguel Sobrino González 211
Algunas notas sobre la historia de la ciudad de Segovia y su catedral vieja y sobre el señorío secular de la Iglesia de Santa María
Fernando Vela Cossío 237

BIBLIOGRAFÍA
La catedral de Segovia: una aproximación bibliográfica
Bonifacio Bartolomé Herrero 251

Laudatio

a cargo de

Pedro Navascués Palacio

Un grupo de profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid queremos rendir, en la mañana de hoy, académico y público testimonio de afecto y reconocimiento por la labor realizada en esta Escuela al profesor don Antonio Ruiz Hernando, acto al que se suman el equipo directivo de la Escuela que nos preside, alumnos, amigos y familiares de quien alcanza en este curso la noble edad de jubilación en plenas facultades intelectuales. A comienzos del siglo XIX decía el escritor francés Charles Peguy, en su ensayo sobre Víctor Hugo (1911) que «cuarenta años es una edad terrible», pues entonces la media de vida era justamente la de cuarenta años aunque el autor de *Notre Dame de París* doblara esta edad, pero qué diría hoy cuando nos jubilamos relativamente bien a los setenta como en este caso sucede con Antonio Ruiz Hernando, quien ciertamente no los aparenta y da la impresión de seguir ilustrándonos por mucho tiempo con su conocimiento y alegrándonos siempre con su jovial amistad.

Hablar de nuestro compañero Antonio Ruiz es fácil y al tiempo resulta complicado pues cuando le pedí algunos datos de su *curriculum vitae* para organizar este acto me los envió con una nota que decía «mi vida cabe en una hoja de papel». Gracián no lo podría haber dicho con menos palabras ni mayor discreción. Ese es Antonio Ruiz, sobrio en la expresión y discreto en la acción. Comenzar su *laudatio* recordando el lugar de nacimiento resulta obvio en cualquier caso pero en el del profesor Ruiz Hernando significa hacer el retrato, su semblanza, decir que Antonio Ruiz es de Segovia supone una categoría circunstancial y no sólo de lugar. De muchos es conocido el inicio de la «Historia de la vida del Buscón don Pablos», de

Francisco de Quevedo, cuando se presenta el protagonista para decir quién es y de dónde: «Yo, señor, soy de Segovia», son las primeras palabras de este monumento de la novela picaresca española. Pero no voy a incurrir en el grave error de hacer paralelas las vidas de Antonio Ruiz, nacido en la calle de la Almuzara, en el corazón de la judería segoviana, y de don Pablos «exemplo de Vagamundos y Espejo de Tacaños», aunque alguna similitud cabría hacer no por tacaño pero sí por trotamundos, como luego comentaremos.

Aprendió a leer, que es como nacer a otra vida, en un colegio de monjas que mantenía el Hospital de la Caridad, del que me hablaba con afecto y gracejo hace unos días, y luego estudió en el desaparecido Liceo Segoviano de la plaza de San Esteban del que no guarda muy buen recuerdo, hasta que pasó al único Instituto de Enseñanza Media que había entonces en Segovia donde hizo el bachillerato. Luego, dejando atrás años de correrías y amistades sin cuento, se trasladó a Madrid para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad, hoy Complutense y entonces Central, donde se licenció en 1968 en la Sección de Historia. Vistos desde hoy aquellos años invitan a la reflexión sobre muchas cosas que han sucedido dentro y fuera de la universidad, unas buenas y otras no tanto. Los estudios de Letras entonces eran muy sencillos, no fáciles sino de estructura sencilla en su planteamiento: dos años comunes para todas las secciones y tres de especialidad, total cinco años de carrera. Después vendría la tesis de licenciatura, unos cursos de doctorado muy elementales y, finalmente, la tesis doctoral ante un tribunal que se desconocía de antemano formado desde el rectorado, ante el cual siempre había una nerviosa incertidumbre. Si se estudiaba regularmente era posible aprobar año a año de tal modo que en cinco años se hacían los cinco cursos, ni uno más, y normalmente se aprobaba todo en la convocatoria de junio.

Fuera las cosas no eran tan sencillas. El curso en que terminó el profesor Antonio Ruiz coincidía con el célebre mayo francés del 68 aunque el nuestro nunca sería como aquél, a pesar de vivir unos años muy complicados de manifestaciones, huelgas y continuo cierre de universidades, entre otras cosas porque en el ámbito universitario, desde tres años atrás se vivía un clima de lucha y enfrentamiento contra el régimen de Franco que bien podría sintetizarse en aquella multitudinaria manifestación estudiantil por nuestra Ciudad Universitaria, donde una verdadera marea humana se dirigió hacia el llamado Pabellón de Gobierno, a través de la avenida del Arco de Triunfo bordeada entonces por frondosos árboles hoy desaparecidos. Aquella manifestación estudiantil estuvo encabezada valientemente por unos catedráticos que previamente habían asistido a la IV Asamblea Libre de

Estudiantes y que, tras la disolución por la policía, fueron separados *sine die* de sus cátedras y otros inhabilitados temporalmente. Una de las consignas de aquellos días era *prohibido prohibir* pues, prácticamente, estaba prohibido todo. El mayo francés, tres años más tarde, tendría el mismo eslogan: *interdit d'interdir*.

Algunos de aquellos profesores lo eran de nuestra Facultad e incluso nos habían dado clase en la sección de Historia en la que Antonio Ruiz, y quien les habla, hicimos nuestros estudios. Recuerdo esto porque fuera había agitación política diaria, pero en la biblioteca el silencio posibilitaba el estudio. Pocos libros pero muy leídos. Largas sentadas sin levantar cabeza. Profesores buenos, regulares y malos, como siempre.

En aquel año 1968 Antonio Ruiz presentó su tesis de licenciatura sobre *La arquitectura civil de estilo románico de la ciudad de Segovia*, donde ya apuntaba hacia dónde iban sus intereses pues dejando de lado las más conocidas iglesias románicas, sobre las que por cierto nuestra Escuela le encargó en 2008 el libro de los *Monumentos Arquitectónicos de España. Iglesias parroquiales de Segovia*, fue a buscar en la arquitectura civil la cara menos difundida del románico segoviano, aquel que hace ciudad desde la vida cotidiana, el que da fachada y contenido a calles y plazas. y configura el espacio urbano común. Este trabajo se publicaría años más tarde de forma resumida en la revista de *Estudios Segovianos* (1973).

Pero también en 1968 comenzó a dar clases de *Historia del Arte* en esta Escuela de Arquitectura en calidad de encargado de curso, pues había crecido el número de alumnos matriculados en la Escuela y multiplicado el de los grupos a raíz de la entrada en vigor del Plan 64. Comenzaba así su etapa como docente vinculada desde muy pronto a su especial interés por la arquitectura y el urbanismo, pues no en vano su primer trabajo publicado lo fue en la revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos, en un número monográfico de 1972 dedicado a la forma urbana de Segovia, donde el profesor Ruiz escribió una larga introducción general que, andando el tiempo, podemos interpretarla como una declaración de intenciones de lo que sería el campo que estaba dispuesto a roturar, labrar y cultivar sin descanso hasta hoy.

Fueron sin duda para él, como para todo profesor que comienza, años de ilusión que compartió con los de preparación de la tesis doctoral cuyo tema de investigación no podía ser otro que un asunto segoviano pero de alcance mayor: «Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al siglo XIX». La tesis la dirigió un especialista en pintura del siglo XVII, aunque sabía de muchas cosas más, como lo fue don Diego Angulo Íñiguez. Con ello quiero decir que la tesis presentada en

1980 por Antonio Ruiz tenía mucho de autodidacta, probablemente como sucede a menudo pues no cabe saber de todo por mucho que se sepa, pero Angulo le prestó el apoyo que exige la estructura de una tesis doctoral de las de antes lo cual da seguridad al doctorando, antes y ahora. Por otra parte, y para reforzar la idea del autodidactismo de Antonio Ruiz en este punto recordaré que si bien los estudios de Letras eran muchos y amplios, pues estudiábamos Historia, Geografía, Lengua, Literatura, Filosofía, Arte, Latín, Griego, Árabe, Epigrafía, Numismática, Paleografía, etcétera, nadie nos habló de urbanismo, probablemente porque ya no cabían mas conocimientos en aquel saco de saberes, pero por paradoja fue aquel conocimiento poco especializado pero de muy amplio horizonte el que nos capacitó para relacionar las cosas y abordar, como hizo Antonio Ruiz, una tesis doctoral de la envergadura de la historia urbana de Segovia entre los siglos XII y XIX.

En los trabajos de nuestro homenajeado, como en casi todos nosotros, hay un antes y un después de la tesis doctoral, esta imprime carácter de alguna manera y, desde luego, le permitió a Antonio Ruiz pasar de profesor encargado de curso a profesor adjunto interino en el curso 1980-1981, a la espera de que se convocaran las oportunas oposiciones para subir un escalón más dentro del *curriculum scholarum.* Pero debemos conceder alguna atención a su tesis pues estamos en la universidad, tesis que, como el buscón don Pablos, comienza literalmente así: «Nací en Segovia y siempre he vivido en ella». No cabe ponderar aquí el trabajo en su justa medida pero desearía definirlo como una investigación de primer orden partiendo de los documentos escritos y del documento construido que es el paisaje urbano en su dimensión histórica y arquitectónica. Y como estamos en la Escuela de Arquitectura añadiré que todo ello se plasma y resume en una formidable colección de planos de elaboración propia que permite seguir la evolución de la ciudad en este largo espacio de tiempo con un detalle asombroso.

La tesis se publicó en 1982 por la Diputación, Ayuntamiento y Caja de Ahorros de Segovia y, agotados los dos volúmenes que la componían, se reeditó en 2011 por la Fundación Rodera-Robles, lo cual no es un dato bibliográfico más, que también lo es, sino que pone de manifiesto la frescura e interés del libro que treinta años después sigue siendo una herramienta básica para cualquier cosa que afecte al conocimiento de la ciudad de Segovia pero, también, y esto es muy importante, como modelo de análisis urbano y referencia obligada sobre la génesis y morfología de una ciudad en la Edad Media. Su éxito se asienta, a mi juicio, en tres puntos: el manejo de las fuentes escritas hasta entonces inéditas, el profundo conocimiento de la ciudad y su afecto por Segovia como complemento de su amor propio, que diría Juan Valera.

El estudio documental y callejero de Segovia pudiera parecer una deleitosa actividad propia del protagonista de una distante novela inglesa, y alejada de la cruda realidad del día a día que causa disgustos sin cuento, como los que le produjeron a Antonio Ruiz entre los años 1971 y 1979 en que fue lo que se llamaba entonces Consejero provincial de Bellas Artes de Segovia. Sé bien lo que esto era pues en 1978 yo fui nombrado Consejero provincial de Bellas Artes de Madrid que, como en Segovia, lo era por una orden ministerial publicada en el BOE que recordaba todas sus atribuciones y obligaciones sin mencionar su carácter gracioso o gratuito, la ineficacia y problemas que ello conllevaba, y la falta de auxilio o ayuda que sus funciones exigían, cuando no era la propia Administración la que actuaba de depredadora de lo que ahora llamamos patrimonio cultural. Antonio Ruiz acabó dimitiendo ocho años más tarde. Yo no tuve tanta paciencia.

Sólo por dar una idea a los presentes de lo que ello conllevaba recordaré que estos consejeros provinciales, entre otras cosas y según la reorganización propuesta por el entonces ministro Villar Palasí, que lo era de Educación desde el crítico año 1968 en que sucedió a Lora Tamayo desbordado por las protestas estudiantiles a las que he hecho referencia anteriormente, dichos consejeros, repito, tenían la obligación de mantener «una celosa preocupación para que, en el ámbito provincial, se apliquen con eficacia las disposiciones legales para la salvaguardia del Patrimonio Artístico Nacional y la promoción de una conveniente política artística en sus distintos aspectos de artes plásticas, musicales, de excavaciones arqueológicas y similares». Igualmente estimularían «el funcionamiento de los Centros y organismos de Bellas Artes existentes en la provincia», etcétera, todo ello sin el menor apoyo logístico ni económico para hacer una foto que entonces se hacían con negativo, revelado y copia para los informes oportunos, ni abono alguno del transporte para recorrer la provincia. Todo a cuenta y cargo del respectivo consejero. Pero lo peor, sin duda, era enfrentarse con la propiedad o la empresa interesada en aquel solar, lo malo era la actitud de los ayuntamientos, lo triste era la posición de algunos arquitectos ante nuestros monumentos donde no siempre entendían otras razones que no fueran su proyecto. De esto también el profesor Ruiz Hernando podría impartir docencia pues sé de los muchos sinsabores y presiones que por tal causa ha conocido.

Con o sin consejería de Bellas Artes el profesor Ruiz Hernando empezó a dar a conocer sus estudios sobre la arquitectura de la provincia de Segovia como el de «Las fortalezas de Laguna de Contreras y de Turégano», publicado en la mencionada revista de *Estudios Segovianos* (1975), de la que fue colaborador

habitual. Revista que dependía de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, en cuya corporación ingresó en 1978 con un insólito e interesante discurso sobre Joaquín Odriozola y Grimaud, un arquitecto municipal que trabajó en Segovia a caballo entre los siglos XIX y XX, donde más allá de los datos concretos se evidencia la dificultad de conciliar herencia y progreso en el ámbito arquitectónico y urbanístico. En esta Academia de San Quirce desempeñaría más tarde los cargos de bibliotecario, secretario y, finalmente, de director entre 2002 y 2010.

Méritos no le faltaban para tan alta responsabilidad pues desde 1987 era Académico Correspondiente de la Real de San Fernando, presentado por un historiador del Arte, José María de Azcárate; un escultor, Venancio Blanco; y un pintor, Manuel Rivera, uno de los fundadores del grupo El Paso. En todos estos años fue dando pruebas de su competencia académica y científica, de tal modo que en 1984 ganó por oposición la titularidad de Historia del Arte y tres años más tarde la cátedra de la misma asignatura en nuestra Escuela de Arquitectura. Esta docencia la simultaneó entre 1974 y 1987 con la impartida en el Colegio Universitario «Domingo de Soto» de Segovia, adscrito a la Universidad Complutense, también de Historia del Arte. De esta ubicuidad se beneficiaron tanto los alumnos de Letras como los de Arquitectura, pues supo transvasar a unos y a otros la correspondiente visión complementaria.

De este periodo desearía resaltar la importancia de algunos de sus trabajos y muy especialmente de la *Memoria* para la declaración de Segovia como Patrimonio de la Humanidad que se presentó en la UNESCO, en París, en 1985, cuyo Comité del Patrimonio Mundial inscribió el 6 de diciembre de aquel año *La ciudad antigua y el acueducto de Segovia* en la lista de los bienes que deben ser protegidos «para el beneficio de la humanidad» y en esa protección, antes y ahora, surgen los conflictos de toda índole nunca resueltos que han dado paso a una suerte de campo de batalla en la que hoy como ayer se enfrentan leyes, jueces, arquitectos, historiadores, instituciones, propietarios y plataformas multicolores, pues jamás se ha protegido tanto el patrimonio pero nunca se ha desfigurado y destruido tanto y a tal velocidad. En ese campo hemos encontrado muchas veces al profesor Antonio Ruiz y por experiencia también sé que es una de las tareas más ingratas y que proporciona más enemigos, la defensa de las cosas desde su objetivo valor intrínseco sin ningún tipo de beneficio personal, gremial, político o económico.

La declaración de Segovia como Patrimonio de la Humanidad sobrepasaba anteriores cautelas desde que en 1884 se declaró Monumento Histórico Artístico el Acueducto romano, al que seguirían otros con carácter particular y se pasó, en 1941

a hacer una declaración general de la parte antigua de la ciudad. A esta declaración se sumaría seis años más tarde la de su entorno de arbolado y alamedas, arbolado y alamedas que Antonio Ruiz recorre diariamente para hacer ejercicio pensando o para pensar haciendo ejercicio que para el caso es igual; luego vendría la normativa sobre las vistas protegidas, ahora los planes especiales de áreas históricas, llamados de forma abreviada PEAHIS, todo en un interminable rosario de disposiciones que no sacian ni frenan el lucrativo afán depredador de nuestra sociedad. En ese duro frente ha estado siempre el profesor Antonio Ruiz que redactó en 1985 buena parte de la Memoria del Plan de Ordenación Urbana de Segovia que visto desde 2013 casi parece una utopía fuera de la realidad.

Si dejamos ahora la escala urbana de Segovia de la que Antonio Ruiz fue nombrado Cronista Oficial en 1990, y buscamos otras facetas de su infinita curiosidad e interés diremos que como no podía ser menos se ha dedicado a estudiar de modo particular todos y cada uno de sus edificios y de modo especial los monumentos más singulares de la ciudad, como es el caso de la catedral, a la que ha dedicado no sólo muchos trabajos sino que ha orientado otros, ha dirigido tesis doctorales sobre ella y nos la ha enseñado a todos hasta que tropezó con la propia catedral, como ya le advirtió don Quijote a Sancho buscando el palacio de doña Dulcinea, «con la iglesia hemos dado», frase que el uso popular ha convertido en la proverbial expresión «con la iglesia hemos topado» para indicar que puede resultar problemático contradecirla. Probablemente nadie conoce como él su rico archivo desde los años en que lo llevaba don Hilario Sanz, el canónigo archivero al que todos conocíamos antes de saludarle por cuanto Antonio Ruiz hablaba positivamente de él. Eran otros tiempos. La lección que acabamos de oír sobre las trazas de Rodrigo Gil de Hontañón hunde sus raíces en aquellos años y me exime de añadir algo más, en todo caso, sólo remitirles a la bibliografía que acompañan estas palabras donde se pueden encontrar citadas sus obras.

Más suerte tuvo el profesor Ruiz Hernando con el clero regular pues además de haber estudiado conjuntos monásticos y conventuales de diversas órdenes hay una con la que está especialmente vinculado, la Orden de San Jerónimo, hasta el punto de conocer por su nombre a todos y cada uno de los monjes de esta orden, hoy en total retroceso. Pero no se trata de que conozca como la palma de la mano el monasterio de El Parral por su situación en el paisaje norte de Segovia sino que, Guadalupe, El Escorial, Párraces, Murta, Santiponce, y así hasta llegar a completar el largo listado de fundaciones recogidas en su libro sobre *Los monasterios jerónimos españoles*, publicado en 1977, el primero y único en dar una visión de la

personalidad arquitectónica de los monasterios de esta orden tan cara a la monarquía española, más allá de los estilos, siglos y lugares. Ello, como en otras ocasiones, supuso visitar, localizar, estudiar, fotografiar y dibujar todos los vestigios de la orden jerónima a su paso por nuestra historia y paisaje que se condensan en esta obra de referencia. Corriendo el riesgo de que pueda parecer una amistosa hipérbole, siempre he visto en este libro sobre los jerónimos una actualización necesaria de la rica historia que escribiera el inolvidable Padre Sigüenza, quien hubiera derramado lágrimas sobre las páginas escritas por Antonio Ruiz al comprobar la lenta extinción de la Orden, la ruina de sus formidables conjuntos y de cuanto estos atesoraban, desde la arquitectura a la música, o la actual repoblación de los más significativos como Yuste, por eremitas de San Pablo llegados de Polonia.

Dentro de esta verdadera vocación jerónima —muchos de sus amigos temíamos que Antonio Ruiz, en un momento dado, llegara a profesar dado su carácter y aun así no estamos del todo seguros— se halla la actual investigación y trabajo que lleva entre manos en relación con el monasterio de El Parral, formando parte del equipo que prepara el Plan Director para el conjunto segoviano en el que se recogen los últimos jerónimos de la orden.

Si del ámbito eclesiástico pasamos al castrense debemos recordar que el Alcázar de Segovia es en el orden palaciego y militar lo que la catedral de Rodrigo Gil representa para la ciudad en el panorama religioso. Como ella contribuye a perfilar su imagen física, en ella se agolpa la historia, y como ella es uno de los vectores vitales de la ciudad. Pues bien, a este complejo edificio con forma de barco varado, Antonio Ruiz ha dedicado desde dentro y desde fuera gran atención en varios estudios pero sobre todo a través de su docto asesoramiento como Conservador del Alcázar que lo es desde 1991. Por otra parte, el hecho de haberse establecido el Real Colegio de Artillería en el Alcázar, a raíz de su fundación por Carlos III, la actual Academia de Artillería, y dados los servicios prestados a la Academia y su Alcázar, hizo que en el 2 de mayo de 2007, con acompañamiento de música y banda, se le nombrara Artillero de Honor, compensando así las pasadas cuitas durante los dieciséis meses del servicio militar que precisamente hizo en el arma de Artillería.

El protocolo y el sentido común exigen que no dilate más estas palabras cuando todavía queda mucho por decir acerca de su participación en congresos nacionales e internacionales; sobre su personal vinculación y colaboración con otros profesores de diferentes Departamentos de la Escuela como Estructuras, Proyectos, Construcción o Ideación Gráfica; su participación en proyectos de investigación

financiados; sobre su intervención en el Máster de Restauración de la propia Escuela o en cursos como los abulenses de «Lecciones de Arquitectura Española», entre otras muchas menciones posibles.

Tan sólo me referiré a dos cuestiones muy distintas con el ánimo de hacerles llegar facetas no siempre conocidas por quienes tratamos con Antonio Ruiz. Una es su pasión por las artes en general, desde la música hasta el teatro, pero en especial por la pintura, pintura para ver y pintura para pintar. Por una parte es un devoto de la pintura, un verdadero *connaisseur*, que siente de forma muy honda la obra de Rembrandt sobre el que podría estar hablando durante horas, y por otro lado es un silencioso pintor, acuarelista, que interpreta el paisaje como placentero ejercicio del espíritu.

En segundo lugar no debo ocultar por más tiempo que, por lo que hasta aquí hemos apuntado, se podría deducir que Antonio Ruiz Hernando es una persona enamorada de su ciudad, que lo está; que es un segoviano convicto, que lo es; conocedor de su historia, de sus calles, gentes y paisaje, que los conoce; involucrado en sus problemas, todo lo cual y mucho más es cierto, pero seguramente habríamos dibujado sin querer el perfil de un erudito local, habríamos hecho una mala caricatura que no coincide con el original pues probablemente será difícil encontrar una persona que haya viajado más y más lejos que Antonio Ruiz buscando las cosas más recónditas que tienen que ver con sus inquietudes intelectuales. ¿Cuántos de nosotros, además de recorrer Europa, visitar América y viajar por el norte de África ha estado en el Himalaya, en Bután, en Sikkin, en la India, en Vietnam del Norte y del Sur, en el Yemen, en el Turkestán, Kazajistán, Siberia, y un largo etcétera? Para darles una idea, sólo en lo que va de curso ha visitado la península del Sinaí, recorrido Armenia y Georgia, y hace unos días regresó de Toulouse mientras prepara un nuevo viaje a Turquía, es decir, un verdadero ciudadano del mundo.

Finalmente confesaré que lo que no pueden recoger estas palabras es el sentimiento de afecto y amistad hacia nuestro buen amigo y profesor, tanto de los que aquí estamos hoy como de los que no pueden acompañarnos pero que desearían estar. En este punto y aunque suponga para él una punzada, quiero recordar muy especialmente a sus padres a quienes conocí y traté, personas excelentes de todo punto y que no puedo por menos de rememorar porque, como dice el viejo refrán castellano, quien a los suyos parece honra merece. Antonio: *Laus et iubilatio. Effusio animi in laetitia et summa admiratio*.

Madrid, 12 de junio de 2013

Bibliografía de José Antonio Ruiz Hernando

1. «En torno a la ciudad de Segovia». *Arquitectura.* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 166. (1972), pp. 10-40
2. «La arquitectura civil de estilo románico de la ciudad de Segovia». *Estudios Segovianos*, XXV, 73 (1973), pp. 53-116 más 12 láminas
3. «Las fortalezas de Laguna de Contreras y de Turégano». *Estudios Segovianos,* XXVII, 80 (1975), pp. 101-122
4. «La obra de restauración artística». En *Cien años al servicio de Segovia.1877-1977.* Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia (1977), pp.163-186.
5. *Santos Sanz Santos (1885-1958).* Catálogo de la Exposición Antológica. Segovia, 1979.
6. *El barrio de la aljama hebrea de la ciudad de Segovia.* Segovia: Caja de Ahorros de Segovia, 1980.
7. «Aportaciones a la vida de Pedro de Brizuela». En *Miscelánea de Arte (Homenaje a D. Diego Ángulo).* C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1982, pp. 116-117.
8. *Historia del urbanismo de la ciudad de Segovia desde el siglo XII al XIX.* Diputación Provincial de Segovia, 1982, 2, t. T.I. 233 pp. T.II, 395, pp.
9. «La Iglesia de San Quirce». *El Adelantado de Segovia,* Número especial monográfico dedicado a la Academia de Historia y Arte de San Quirce. Abril (1984), pp. 1-13.
10. «Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia». En *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1985), pp. 201-242.
11. *XXXVII Exposición de Arte Antiguo.* Catálogo de la exposición «Monumentos Arquitectónicos de España. Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia, 1985.
12. *El monasterio de Santa María del Parral.* Ed. Everest. León, 1986, 63 pp.
13. *La ciudad de Segovia.* Valladolid, 1986. 135 pp.

14. «Pervivencia de la arquitectura y urbanismo góticos en Segovia. Estado de la cuestión». En *Arte Gótico Postmedieval.* (Simposio Nacional del C.E.H.A) Segovia, 1987, pp.37-46.
15. «Paisaje urbano en ciudades históricas. Segovia». En *I Jornadas sobre paisaje,* Segovia, 1988. pp. 135-137.
16. *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia.* Segovia, 1988, 179 pp.
17. *Comentarios sobre la primera y segunda población de Segovia.* Transcripción y edición crítica del manuscrito de Garci Ruiz de Castro. Valladolid, 1989, 161 pp.
18. Ruiz Hernando, A. y Callejo Delgado, M. Jesús: «Las fábricas de vidrio de La Granja. Estudio arquitectónico». En *Vidrio de La Granja. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso.* Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 33-55.
19. «Joaquín de Odriozola y Grimaud». *Estudios Segovianos,* XXIX, 85 (1988). pp. 49-71.
20. «Documentos sobre la familia Arias Dávila». *Estudios Segovianos.* XXIX, 85 (1988), pp. 455-509.
21. «Dibujo e Historia del Arte». En *Actas del II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica,* Madrid, 1988. Pp. 144-156.
22. «Una obra del barroco segoviano: la capilla de San Antón en la catedral de Segovia». *Estudios Segovianos,* XXX, 86 (1989), pp. 137-161.
23. «El claustro de los Milagros». *Guadalupe.* Comunidad Franciscana, nº706. Sevilla (1990), pp. 148-160.
24. «Arte Antiguo y Medieval». En *Castilla y León. Segovia.* Ed. Mediterráneo Madrid, 1990, pp. 105-126.
25. «Arte Moderno y Contemporáneo». En *Castilla y León. Segovia.* Ed. Mediterráneo. Madrid, 1990, pp. 129-146.
26. «La catedral en la ciudad medieval». En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*. Universidad de Salamanca, Ávila 1990. pp. 81-115.
27. «La arquitectura de Segovia durante la época medieval». En *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia de la Ciudad.* Acad. Historia y Arte San Quirce, 1991, pp. 127-172.
28. «La sinagoga de Ibáñez de Segovia en Segovia». *Estudios Segovianos.* XXXII, 88, Segovia (1991) pp. 139-158.
29. «El retablo del monasterio de Santa María del Parral». *Estudios Segovianos,* XXXIII, 88, Segovia (1991), pp. 313-317.
30. «La catedral de Segovia». En *Las catedrales de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. León, 1992. pp. 164-184.
31. «La catedral de Segovia». En *Las catedrales de Castilla y León.* Junta de Castilla y León. León, 2002.
32. «La colección de pintura de Francisco Sabatini». *Archivo Español de Arte.* C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez, 258, Madrid, (1992), pp. 232-233.
33. «El monasterio de Guadalupe; su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV». *Guadalupe de Extremadura: Dimensión Hispánica y proyección en el Nuevo Mundo.* Junta de Extremadura, Madrid, 1993, pp. 127-258.

34. «La testamentaría de Francisco Sabatini». En *Francisco Sabatini, 1791-1797. La arquitectura como metáfora del poder.* Comunidad de Madrid, 1993. pp. 91-114.
35. «El monasterio de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV», en *Guadalupe: siete siglos de fe y cultura.* Madrid, 1993, pp. 260-285.
36. *Iconografía del Alcázar de Segovia.* Patronato del Alcázar de Segovia, 1994, 63 pp.
37. «La puerta de San Martín». *Estudios Segovianos* XXXV, Segovia (1994). pp. 469-493.
38. «La catedral de Segovia». En *Las catedrales de Castilla y León I.* Ávila, 1994, pp. 161-193.
39. *La catedral de Segovia.* Ed. Edilesa, León, 1994
40. «En torno al culto mariano». *Guadalupe.* Comunidad Franciscana, 726-727 (1994) p.33.
41. «El monasterio y la arquitectura jerónima». En *El monasterio de Nuestra Señora de Prado,* Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, pp.279-293
42. Mateo, I. López Yarto, A. y Ruiz Hernando, A.: «El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta». *Ars Longa. Cuadernos de Arte.* Universitat de Valencia, 6 (1995) pp. 17-24.
43. *La parroquia de la Santísima Trinidad.* Segovia, 1996.
44. «La capilla de la Concepción en la catedral de Segovia». *Estudios Segovianos,* XXXVII (1996) pp., 649-671.
45. «La catedral en la Edad Media». En *Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León.* Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. Valladolid, 1996, pp.12-25.
46. «La catedral de Segovia». En *Aquellas blancas catedrales. Catedrales de Castilla y León* 2. Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 73-80.
47. Mateo, I; López-Yarto, A. y Ruiz Hernando J.A. «El monasterio de Santa María del Parral». *Academia.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 84 (1997) pp. 154-182.
48. Mateo, I, López-Yarto, A y Ruiz Hernando, A.: «El monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla)». *Temas de Estética y Arte,* XI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1997, pp. 139-180.
49. «La arquitectura de la Orden Jerónima». En *Crown, court and Church in Golden Age Iberia.* Leeds Iberian Papers. Trinity and All Saints University College. Leeds, 1997, pp. 79-156.
50. *Los monasterios jerónimos españoles.* Segovia, 1997.
51. *El monasterio de Santa María y San Vicente el Real.* Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 1997.
52. «Los segovianos y su patrimonio monumental en la segunda mitad del siglo XIX». En *Convivium: celebratory essays for Ronald Cueto.* Leeds Iberian Papers. Trinity and All Saints University College. Leeds, 1997, pp. 243-264.
53. «La Segovia monumental de fin de siglo». En *Castilla y León ante el 98.* Dirigido por Juan Velarde Fuertes y Emilio de Diego García. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, pp.34-46.

54. «El respeto a la tradición; la conservación del claustro de la catedral de Segovia». En *Teoría e historia de la rehabilitación,* E.T.S.A.M., Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas, Madrid, 1999, pp. 34-46.
55. «El Alcázar de Segovia en el siglo XIX». En *El Alcázar de Segovia y don José María Avrial.* Patronato del Alcázar de Segovia, Segovia, 2000, pp. 7-30.
56. «Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia». En *Rodrigo Gil de Hontañón, un arquitecto entre el gótico y el renacimiento.* Comunidad de Madrid, 2000, pp. 26-35.
57. «Felipe IV y la arquitectura jerónima». En *La Ciudad de Dios,* CCIV (2001), pp. 423-448.
58. *El Patronato del Alcázar de Segovia.* Patronato del Alcázar de Segovia, Madrid, 2002.
59. «El monasterio del Escorial y la arquitectura jerónima». En *El monasterio del Escorial y la Arquitectura.* Actas del Simposio. Estudios Superiores del Escorial, Madrid, 2002, pp. 244-283.
60. *Las trazas de la catedral de Segovia.* Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 2003.
61. «La catedral de Segovia en el barroco». En *Las catedrales españolas del barroco a los historicismos.* Universidad de Murcia, t. II, pp.213-247.
62. «La iglesia de Santa María de Guadalupe». En *Modelos arquitectónicos del Real Monasterio de Guadalupe,* Ediciones Guadalupe, Sevilla, 2004, pp. 29- 44.
63. «La residencia senyoral a Segovia als segles XII al XIII». En *Viure a palau a l´edat mitjana segles XII-XV* Girona, 2004, 62.
64. «La résidence Seigneuriale à Segovia du XII au XIII síècle». En *Vivre au palais a Montpellier et en Languedoc au Moyen Age* Montpellier, 2004, pp. 91-98.
65. «La residencia señorial en Segovia en los siglos XII al XIV», en *Vivir en palacio en la Edad Media. Siglos XII-XV*. Segovia, 2005.
66. «Algunas notas sobre el barrio de las Canonjías de Segovia». *Iacobus. Revista de Estudios Jacobeos.* 17-18 (2004), pp. 101-130.
67. «Segovia, la ciudad de la luz». En *Guía de las ciudades del Patrimonio de la Humanidad,* Madrid, 2005, pp. 253-276.
68. «La arquitectura doméstica en el medio urbano: el ejemplo de Segovia». En *Significado y función del edificio románico.* Fundación de Santa María la Real, 2005.
69. *El convento de Santo Domingo el Real.* Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 2006.
70. «Some notes on gothic building processes; the expertises of Segovia cathedral». Second International Congress on Construction History, 29 th. March-2nd April, 2006. Queens College, Cambridge. Edited by M. Dunkeld et al. London Construction History Society, 2006, pp. 1619-1632 (con S. Huerta Fernández).
71. «Segovia». En *Enciclopedia del Románico de Castilla y León.* Vols. I, II y III. Coordinadores. Fundación Santa María la Real. Centro de estudios del Románico. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Salamanca, 2007 (con J. M. Rodríguez Montañés).

72. «El románico en Segovia». En *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia.* Vol. I pp. 49-88. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Salamanca, 2007.
73. «El románico civil». En *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia.*. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Salamanca, 2007, vol. I., pp. 89-203.
74. «Iglesia de San Andrés»; «Ermita de San Juan de Requijada» y «Monasterio cisterciense de Santa María y San Vicente el Real». En *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia.* Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Salamanca, 2007, vol. III, pp. 1352-1358; 1400-1404 y 1558-1565.
75. «Párraces» y «Convento de Santa Cruz la Real». En *Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Segovia.* Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Salamanca, 2007, vol. II, pp.1073-1078 y vol. III, pp.1565-1572. (con I. Hernández García de la Barrera).
76. «Segovia». En *Patrimonio de la Humanidad. Castilla y León.* Junta de Castilla y León. León, 2007, pp. 86-121. (con I. Hernández García de la Barrera).
77. «El jardín místico. Imagen y realidad de otro mundo. Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. El claustro de los Milagros». En *Parámetros del Jardín Español. Naturaleza- Paisaje- territorio.*3 vols. Ministerio de Cultura. Madrid, 2007, vol. I, pp. 288-303.
78. *Monumentos Arquitectónicos de España. Iglesias parroquiales de Segovia.* Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 2008.
79. *El barrio de la Aljama Hebrea de Segovia.* Caja Segovia. Segovia, 2008.
80. «Las vidrieras de la catedral de Segovia. I. Naves laterales». *Estudios Segovianos.* LI, (2008) pp. 545-582. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.
81. «El Alcázar desde los inicios al siglo XVI». En *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808 – 2008.* Patronato del Alcázar de Segovia. Segovia, 2010.
82. «La arquitectura de la Edad Media». «Renacimiento y Barroco», pp. 31- 183, en *La Casa Segoviana. De los orígenes hasta nuestros días.* Caja Segovia. Segovia, 2010.
83. «Las vidrieras de la catedral de Segovia. II. Nave central». *Estudios Segovianos.* LII (2010), pp. 429-454. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce.

Segovia y Salamanca. Dos catedrales hermanas

Valentín Berriochoa Sánchez-Moreno

Tras la conquista de Toledo (1085) los territorios comprendidos al sur del río Duero fueron consolidando las condiciones que hicieron posible la repoblación estable de villas y ciudades. Salamanca solemniza su refundación en el «Acta de 1102», significado documento cuyo original conserva el archivo catedralicio. El Acta viene firmada, en calidad de señor del territorio, por Raimundo de Borgoña con su esposa Urraca, hija de Alfonso VI y futura reina de Catilla, y por Jerónimo de Perigord en su calidad de obispo de la reconquistada diócesis salmantina.

El nuevo obispo precisaba de una iglesia que sustentase la cátedra y debemos suponer la construcción de una primera catedral, o la adecuación de algún templo existente, sobre el que historiadores y arqueólogos no han encontrado restos concluyentes. Años después, en el entorno de 1150, comenzaron los trabajos de la construcción de la catedral cuya configuración arquitectónica ha llegado básicamente hasta nuestros días, formada por la Iglesia Vieja, las torres y el claustro. Otros componentes del conjunto medieval tales como la claustra, las escuelas y el primitivo palacio episcopal solo permanecen en la memoria.

La Catedral en Salamanca ocupa un entorno situado sobre un pequeño cerro en el interior urbano del recinto amurallado, sin responsabilidad en la defensa del recinto. Otras ciudades castellanas situaron su catedral en el perímetro de la muralla participando en la defensa militar, tal como es tan significado en el caso de León y Ávila, entre tantas otras.

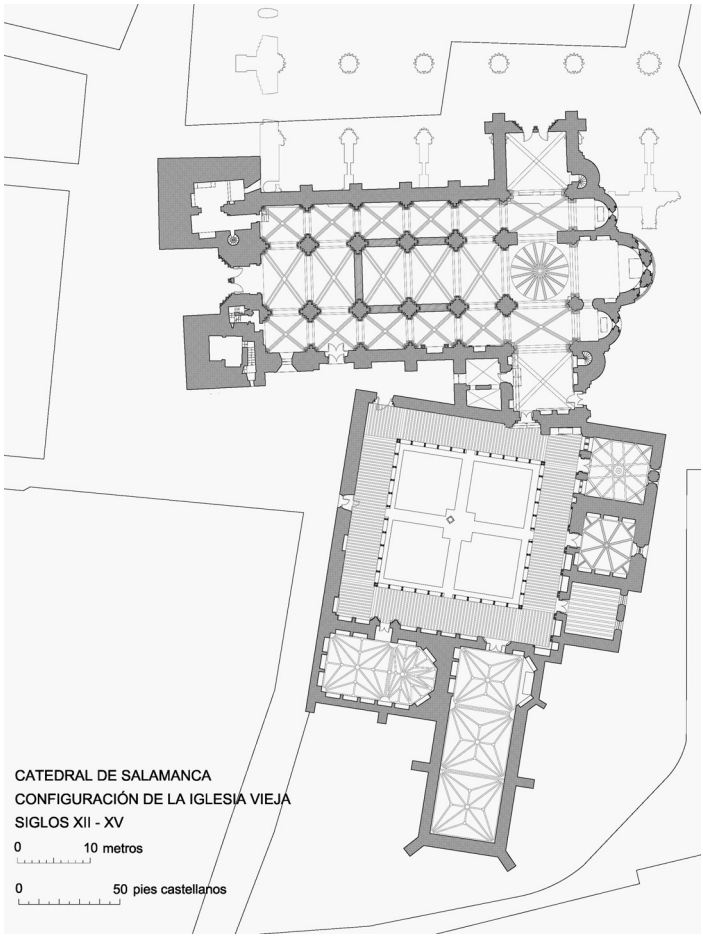


Figura 1. Planta de la configuración de la Catedral antigua de Salamanca

Segovia, ciudad próxima a Salamanca construyó en tiempos medievales su catedral antigua en la proximidad del Alcázar. Nada de su arquitectura ha llegado a nuestros días puesto que fue desmontada hasta sus cimientos tras los graves sucesos de la guerra de los Comuneros, construyendo de nueva planta en el siglo XVI la catedral que hoy contemplamos.

Pasados los siglos la ciudad de Salamanca creció con la prosperidad de la vega y su población aumentó al calor de su universidad. En los años finales del siglo XV la catedral antigua pareció a los salmantinos insuficiente, calificándola de oscura y baja en los documentos,[1] que fueron remitidos a Roma para conseguir el permiso para la construcción de una más grande y más moderna catedral.

La elección del emplazamiento de la nueva iglesia fue motivo de largas y complejas deliberaciones del Cabildo. Fueron llamados a consulta el maestro de la Catedral de Toledo, Antón Egas, y el de la de Sevilla, Alonso Rodríguez.[2] Tras apasionados debates, arranques y paralizaciones se determinó finalmente su construcción al costado de la vieja. Las trazas de la Iglesia Nueva conservaron la Iglesia Vieja, tan solo mutilada parcialmente en el transepto y nave Norte, permaneciendo las dos torres de los pies, el claustro y sus capillas, permitiendo con ello la convivencia de elementos arquitectónicos que forman un complejo conjunto catedralicio.

La Catedral de Salamanca es el resultado de actuaciones que se iniciaron en el siglo XII y que continuaron fecundas hasta finales del siglo XVIII. Siete siglos de actividad creadora nos ofrecen el documento de una brillante arquitectura, que refleja la evolución de criterios y técnicas constructivas correspondientes a etapas históricas muy diversas. La catástrofe de la guerra de la independencia, que inicia el siglo XIX, provoca la interrupción de las obras, dejando los enjarjes de más ampliaciones previstas que ya nunca serán ejecutadas. La libertad creadora de sus distintos períodos hace de la catedral salmantina un hermoso resumen de la historia de la arquitectura española en un período tan largo como brillante.

Las trazas de la nueva iglesia quedaron señaladas en el Acta de Parecer, de fecha 3 de Septiembre de 1512, suscrita por los maestros convocados por el Cabildo salmantino: Antón Egas, Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz el Viejo, Alonso de Covarrubias, Juan Tornero, Juan de Orozco, Rodrigo de Saravia y Juan Campero. El 6 de Septiembre de 1512 se nombró a Juan Gil de Hontañón como maestro mayor y a Juan Campero como aparejador de las obras. La ceremonia solemne del inicio de las obras de la nueva iglesia, se celebró el 12 de Mayo de 1513, bajo la prelatura del obispo Francisco de Bobadilla, tal como consta en la documentación del archivo y reza labrada en piedra en la lápida conmemorativa que se encuentra en el ángulo noroeste de la fachada.

La construcción de la nueva iglesia se concretó en una primera campaña desde los pies hasta el crucero, cerrando provisionalmente el mismo con un muro

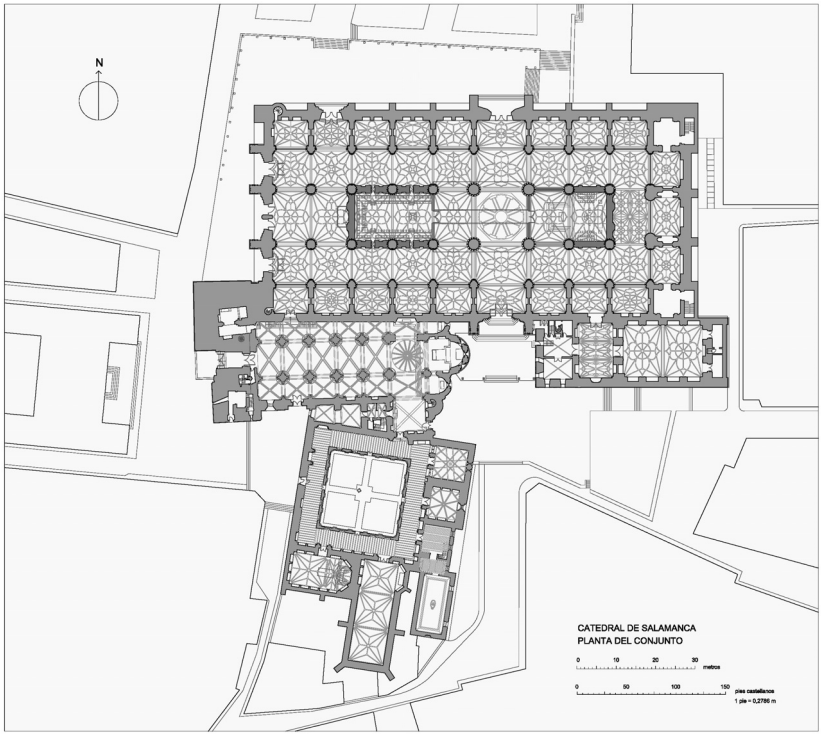


Figura 2. Planta actual del conjunto catedralicia de Salamanca

completado con potentes contrafuertes y dejando los enjarjes, que aun son visibles, para la posterior continuación de las obras. Este sector de la «media iglesia» fue solemnemente abierto al culto el 25 de Marzo de 1560. El texto de la lápida conmemorativa dice:

PIO III PAPA, PHILIPPO II REGE, FRANCISCO MANRRICO DE LARA EPISCOPO, EXVETERE AD HOC TEMPLUM FACTA TRASLATIO XXV MAR ANNO A CHRISTO NATO MDLX

Los maestros que intervinieron en esta primera campaña, en la que se levantó la «media iglesia», fueron los siguientes:

JUAN GIL DE HONTAÑÓN (1512-1526). Replanteo de la cimentación y el arranque de las fábricas desde los pies hasta el crucero. Construcción de la cuarta capilla hornacina del costado sur y de las cuatro capillas del costado norte. Puerta de Ramos. Torrecillas almenadas del ángulo noroeste. Arranque de los arcos de la portada de los pies. Bases y primer tramo de pilares.

JUAN CAMPERO. Actuó como aparejador de las obras junto a Juan Gil de Hontañón

JUAN GIL EL MOZO (1526-1533). Construcción de los diez pilares de la nave mayor hasta arranque de las nervaduras.

JUAN DE ÁLAVA (1535–1537). Actuó como destajista, bajo la maestría de Juan Gil de Hontañón, en las bóvedas de las capillas hornacinas 1ª a 3ª del costado sur. Como maestro de las obras levantó los muros exteriores con los ventanales, cresterías exteriores y barandales interiores e inició el cierre de las bóvedas de las naves laterales.

RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN (1538-1577). Terminó la cobertura de las naves laterales, levantado los muros hastiales de la nave central con ventanales y balaustradas. Trazó y construyó el andén y hastial superior de la portada de los pies. Levantó arbotantes y bóvedas de la nave central terminando los barandales del nivel superior y las cubiertas. Se colocaron las vidrieras de color con escenas bíblicas en todos los ventanales de la media iglesia, encargadas en Flandes y trasladadas para su montaje a Salamanca. Estas vidrieras, una vez completado el templo ya en el siglo XVIII, fueron recolocadas en todo el resto de la iglesia alternando una de color con otra de vidrios blancos, tal como hoy permanecen.

En el caso de la Catedral de Segovia los acontecimientos principales de su construcción tienen muchos elementos en común con la Iglesia Nueva salmantina, lo que las convierte en dos catedrales hermanas, hijas de un padre común con fechas, maestros y criterios capitulares coincidentes, si bien en su desarrollo adolescente y de madurez ambas hermanas consolidaron volúmenes diferenciados.

El jueves de Pentecostés, 8 de junio de 1525, el obispo segoviano don Diego de Ribera, colocó la primera piedra del nuevo templo, en el lugar donde ahora se abre la puerta del Perdón. Las obras se iniciaron bajo la maestría de Juan Gil de Hontañón, quien al poco falleció (1526), continuando las obras bajo la dirección de García de Cubillas. El 19 de septiembre es recibido como maestro de las obras del

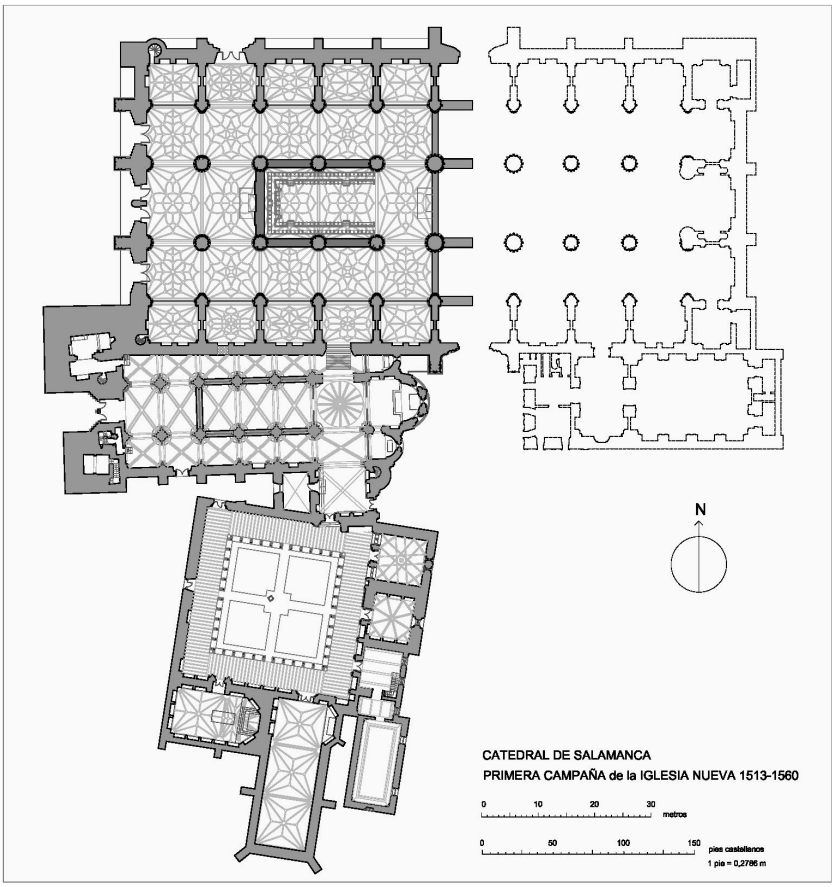


Figura 3. Planta de la «media iglesia» de Salamanca construida entre 1513 y 1560

templo Rodrigo Gil de Hontañón, quien en esas fechas no había sido todavía nombrado maestro en la catedral salmantina, cuyas obras atendía su hermanastro Juan Gil el Mozo.

En 1528 Rodrigo Gil de Hontañón dio nuevas trazas del templo segoviano, complementando las dadas por su padre en 1525 pero sin modificar sustancialmente la proporción. El 28 de junio de 1529, sin que se conozcan los motivos, es

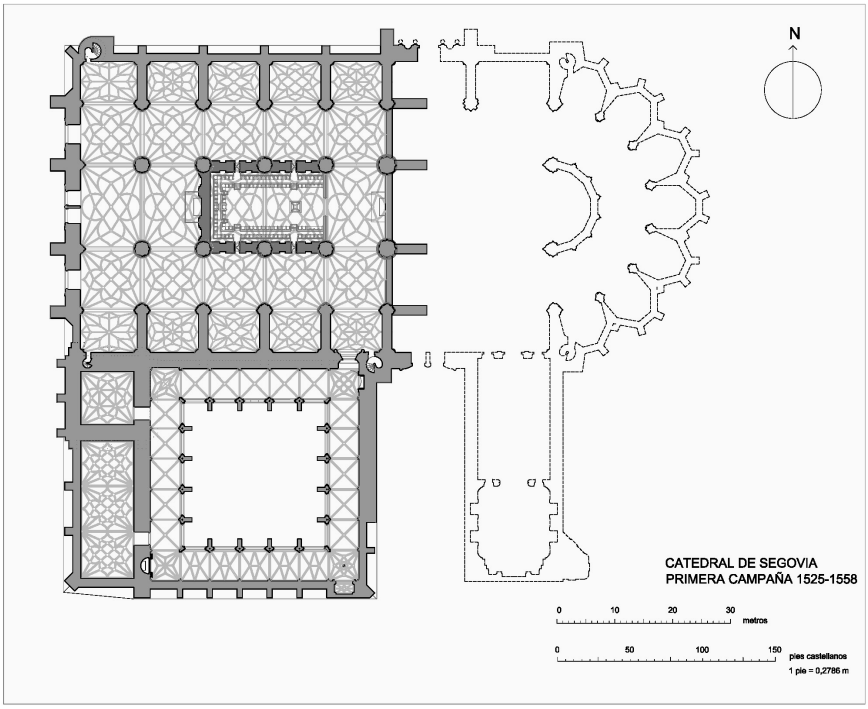


Figura 4. Planta de la «media iglesia» de Segovia construida entre 1525 y 1558

despedido de la obra Rodrigo Gil de Hontañón. Más tarde le veremos aparecer esporádicamente llamado para consultas, principalmente en 1532 y 1533 en que prolonga su estancia en la ciudad por varios meses. La causa de la despedida en 1529 de Rodrigo como maestro en Segovia no está documentada, pero bien podemos imaginar que está relacionada con la enorme profusión de obras que en esos momentos atendía el maestro en una extensa geografía.

Tras la ausencia de Rodrigo atendió la dirección de las obras García de Cubillas, con el compromiso de ajustarse a las trazas de los Hontañón, siendo formalmente nombrado maestro mayor en 1536.

También en Segovia se fijó un primer objetivo consistente en la construcción de una «media iglesia», desde los pies hasta la línea de los pilares caveros del crucero, con el cierre provisional que imaginamos formado por un muro con contrafuertes

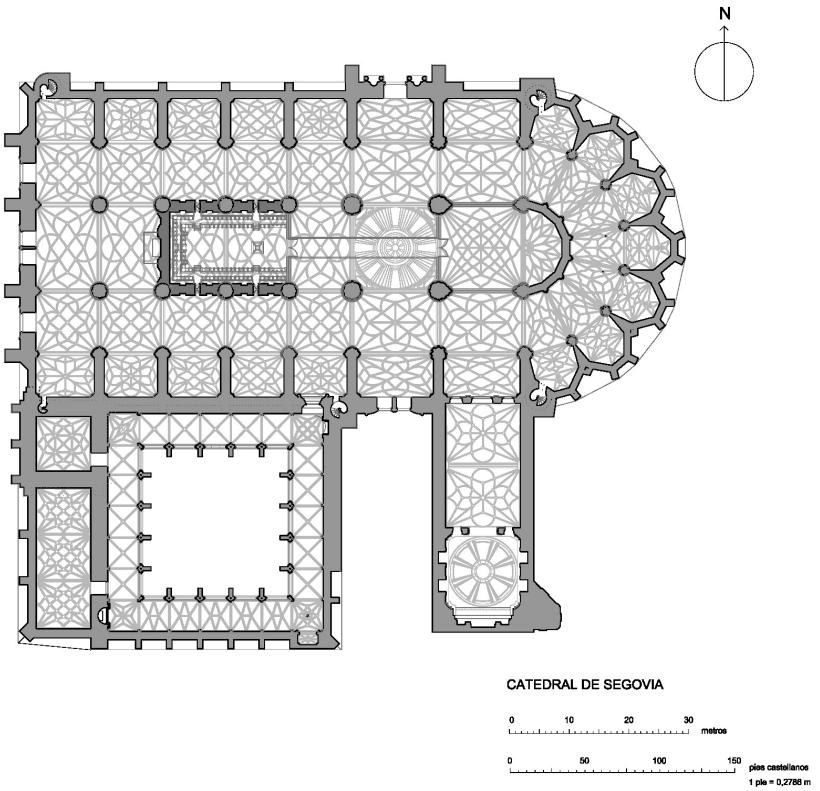


Figura 5. Planta completa de la Catedral de Segovia (dibujo de J.M. Merino de Cáceres)

para contrarrestar el empuje de las arquerías inacabadas. La apertura al culto de la media iglesia se realizó en 1558, dos años antes que en el caso de la Iglesia Nueva de Salamanca, a pesar de haber comenzado las obras doce años más tarde.

La presencia de los Hontañón en Segovia, encabezados por el padre Juan Gil y posteriormente por el hijo Rodrigo dejará señal en las trazas, configurando ambos templos con proporciones y criterios tan similares que permiten estimar una clara hermandad arquitectónica entre ambas catedrales.

Rodrigo Gil de Hontañón, actuando como maestro mayor entre 1526 y 1529, consolidó las trazas, ya dadas por su padre, de un templo de 400 por 200 pies con

Figura 6. Alzado Norte de la Catedral de Segovia (dibujo de J.M. Merino de Cáceres)

nave central, naves laterales y capillas hornacinas de alturas escalonadas, con bóvedas estrelladas, crucero encajado en la planta general y cabecera poligonal con girola. Tras la apertura al culto de la media iglesia, en 1561, Rodrigo Gil resolvió las trazas para la cabecera y replanteó la otra media mitad del templo con cabecera poligonal. Permaneció al frente de las obras hasta su fallecimiento en 1577, siendo enterrado en el trascoro de la catedral; su tumba sería trasladada años más tarde al claustro. En el momento de su fallecimiento estaban terminadas las capillas de la girola hasta la altura de cornisa, así como el muro de cierre de la capilla mayor. Igualmente debían estar en pie los pilares torales y los de la nave de crucero con sus muros; se contaba con trazas precisas de Rodrigo Gil de Hontañón para seguir la construcción con el resultado que básicamente hoy contemplamos.

En 1579 fue nombrado maestro mayor de la obra Martín Ruiz de Chertudi, que había sido aparejador de Rodrigo Gil. Otros maestro siguieron atendiendo las obras

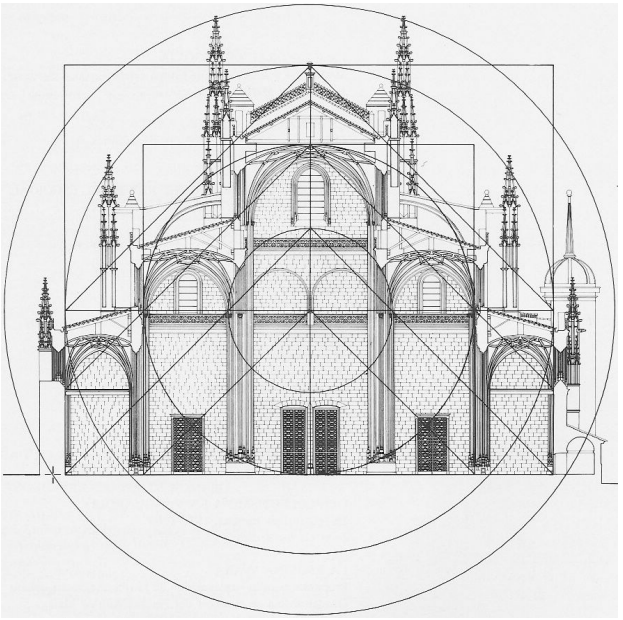


Figura 7. Sección transversal de la Catedral de Segovia (dibujo de J.M. Merino de Cáceres)

hasta que en 1608 destaca la presencia de Pedro de Brizuela, seguida de nombres significados hasta completar la obra cuya cabecera se abre al culto el 8 de junio de 1686.

No obstante, tras la apertura al culto de la iglesia otros maestros completaron el conjunto con actuaciones tales como la de Juan de Setién Güemes (1699), en esas fechas maestro mayor de la catedral de Salamanca, quien se comprometió a terminar la capilla de los Ayala Berganza, según las trazas de José de Churriguera. También comparten maestro las catedrales de Salamanca y Segovia en la persona de Pantaleón Pontón Setién quien, siéndolo de la de Salamanca, es nombrado maestro mayor de la seo segoviana en 1700. Finalmente el día de la Asunción de 1768 tiene lugar la consagración de la catedral completa, por el obispo Don Juan José Martín Escalzo.

Nuevas actuaciones siguen adelante con la presencia de Francisco de Sabatini quien en 1768 diseña el altar de la capilla mayor. Las obras fueron costeadas por

Carlos III y se prolongaron hasta 1775. En 1784 Ventura Rodríguez dio las trazas para el altar del trascoro, modificando las anteriores de Juan de Villanueva. La última actuación significativa fue la renovación del pavimento del templo, iniciada en 1787 según diseños de Juan de la Torre, al tiempo que se acometen las obras de cerramiento y pavimentación de «El Enlosado». La guerra de la Independencia frente a la invasión napoleónica marca el final del dilatado proceso de continua construcción en la catedral.

Retomando el relato de la Catedral de Salamanca, una vez finalizada su «media iglesia» al igual que su hermana segoviana, las obras sufrieron un lento caminar que tardaría largos años hasta la consagración de la segunda mitad del templo, celebrada el 10 de agosto de 1733.[3] En esta segunda mitad de la iglesia Salamanca y Segovia toman caminos diferentes en cuanto al trazado de la cabecera. Ambos templos fueron concebidos con cabecera poligonal, manteniendo este trazado la Catedral de Segovia, pero transformándose en cabecera recta para el caso de Salamanca.

Desde la consagración de la media iglesia en 1560 hasta el fallecimiento en Segovia del maestro Rodrigo Gil de Hontañón en 1577, los trabajos en Salamanca no reflejan actividad significativa.

En esos momentos se planteó la cuestión del cómo se deberían continuar la construcción, para lo que el obispo Jerónimo Manrique (1579-1593) y el Cabildo nombran una comisión para ver de qué modo podría reiniciarse la obra.[4] Las deliberaciones consideraron si la obra debía continuarse la «lo moderno», es decir con el trazado gótico con el que fue iniciada, o bien debería adecuarse a «lo romano» siguiendo los modelos renacentistas.

El Acta Capitular del 18 de febrero de 1589 dejó constancia de la votación planteada que fue ganada por los partidarios de seguir las obras «a lo moderno» es decir según las trazas y estructuras ya ejecutadas en la primera mitad del templo. Se designó maestro de las obras a Juan de Ribero Rada (1540-1600) y el 12 de mayo de 1589 se celebró una ceremonia de colocación de la primera piedra en el sector de la cabecera.

Bajo la maestría de Juan de Ribero Rada se cimentó la cabecera con planta rectangular, modificando el trazado poligonal inicialmente concebido. Este cambio es la principal diferencia entre las catedrales hermanas de Segovia y Salamanca. La modificación de la cabecera salmantina está relacionada con las trazas dadas por Juan de Herrera para la Catedral de Valladolid cuya cabecera recta no se llegó a construir, pero dejó huella en Salamanca. Juan de Herrera fue invitado por el

Cabildo salmantina a visitar sus obras pero no consta que tal invitación obtuviese respuesta.

Los maestros más significados que atendieron las obras durante el siglo XVII fueron Juan Álvarez, Cristóbal de Honorato y Juan de Setién Güemes, actuando este último simultáneamente en Salamanca y en Segovia. Las obras repitieron monótonamente bóvedas, molduras y modelos de la primera «media iglesia». Iniciado el siglo XVIII fue nombrado maestro Pantaleón Pontón Setién (1703-1713), quien terminó definitivamente el tramo de la cabecera y sus torres, e intervino sobre la primitiva Torre de las Campanas añadiendo el remate barroco que más delante describiremos.

Esta segunda campaña de la construcción de la iglesia salmantina se desarrolló entre el segundo tercio del siglo XVI y todo el siglo XVII. Más de 140 años en los que el siglo de oro de las artes generó la cumbre de la pintura y de la literatura, pero fue época difícil para la arquitectura, abrumada por las dificultades económicas y políticas del los Austrias menores, hasta desembocar en el final de una dinastía. Tras la consolidación del Borbón, Felipe V premió a Salamanca por la fidelidad a su causa, iniciando la ciudad un próspero periodo que dejó notables huellas en su arquitectura. El Cabildo pudo contar con medios suficientes para impulsar la tercera y definitiva campaña que terminaría las obras de la catedral.

La presencia en la catedral de Joaquín Benito Churriguera (1713-1724) inicia esta nueva etapa con la solución del crucero de la iglesia, a partir de un tambor ochavado sobre pechinas, coronado con tambor cilíndrico y cúpula que en pocos años fue preciso desmontar. Alberto Churriguera (1725-1738) terminó el cimborrio y el coro con el altar del trascoro. En el presbiterio levantó un baldaquino sobre el altar mayor que posteriormente fue desechado. Manuel Lara Churriguera (1741-1751) trazó la sacristía y construyó la ante sacristía. Juan de Sagarvinaga (1752-1766) terminó la sacristía y reconstruyó el cimborrio, que hubo de ser parcialmente desmontado afectado por agrietamientos derivados de insuficiencias constructivas y dañado por el terremoto de Lisboa (1755). Modificó el trazado a partir del tambor ochavado, con nuevo cuerpo cilíndrico de amplios ventanales, cúpula semiesférica y linterna. Cien años después, para atajar agrietamientos de la cúpula, se intervino de nuevo en la cúpula, desmontando la linterna inicial de piedra, cerrando el óculo y construyendo la actual falsa linterna con cupulín semiesférico de estructura de madera forrada exteriormente de plomo.

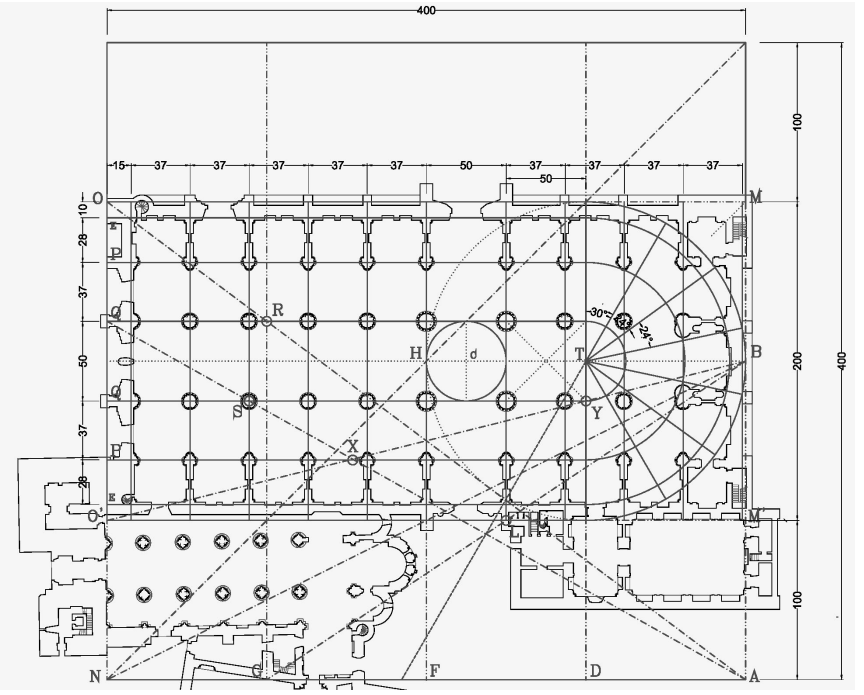


Figura 8. Trazas y proporciones de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca

La Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca, que hoy contemplamos, posee planta formada por nave central, dos laterales y dos cuerpos de capillas hornacinas, transepto sin destacar en el rectángulo de la planta general, crucero con cimborrio cubierto con cúpula semiesférica, cabecera recta con girola y dos torres, capilla mayor y coro enfrentado cerrando seis tramos de la nave central, pórtico de acceso principal a los pies y accesos secundarios por la segunda capilla del lado del evangelio y ambos brazos del transepto. Posee como pieza adosada al lateral sur de la cabecera el cuerpo de la sacristía.

El trazado geométrico de la Iglesia Nueva responde a lo indicado en el *Compendio de architectura y simetría de los templos,* publicado en 1681 por Simón García, donde cita a Juan Gil y a Rodrigo Gil de Hontañón diciendo literalmente: «de quien es lo más de este compendio por haber venido a mis manos un manuscrito suyo…» El trazado geométrico descrito en una de las láminas del

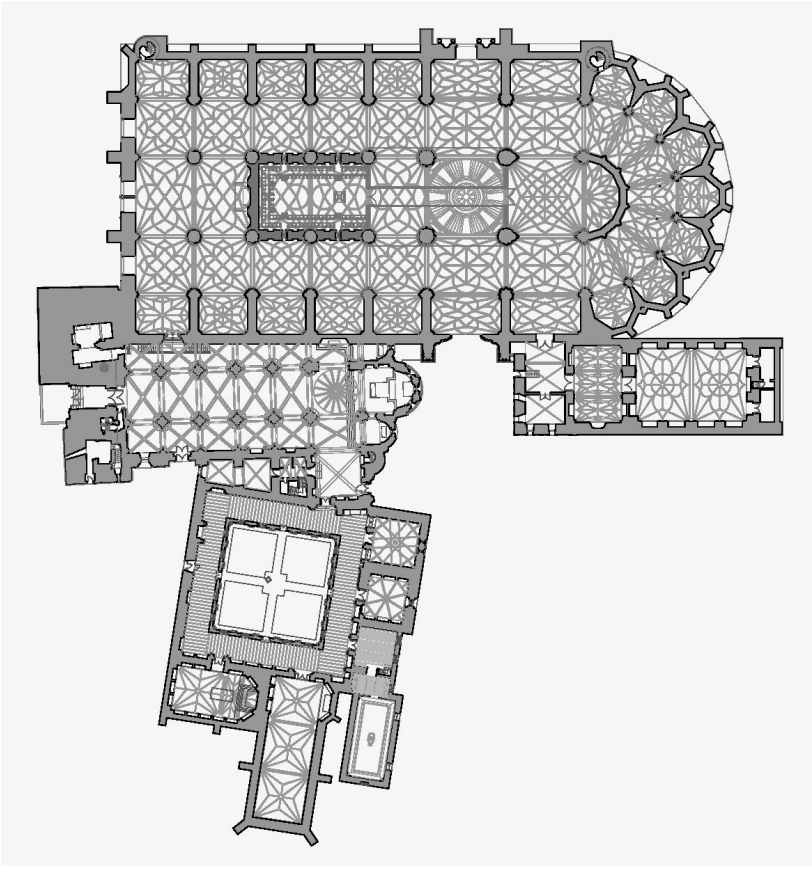


Figura 9. Planta del conjunto catedralicio de Salamanca con la inserción de la planta de la iglesia de la Catedral de Segovia

compendio corresponde precisamente a la Iglesia Nueva de Salamanca, con las líneas que permiten situar los ejes de las naves y obtener su dimensión proporcional. La aplicación de las indicaciones del compendio sobre la planta de la Iglesia salmantina permite verificar el trazado geométrico tal como lo explica Simón García

Las dimensiones generales de la planta están inscritas en un rectángulo duplo de 400 por 200 pies castellanos (pie castellano = 0,2786 metros). Las anchuras de la nave central, naves laterales y capillas hornacinas son de 50 pies, 37 pies y 28 pies.

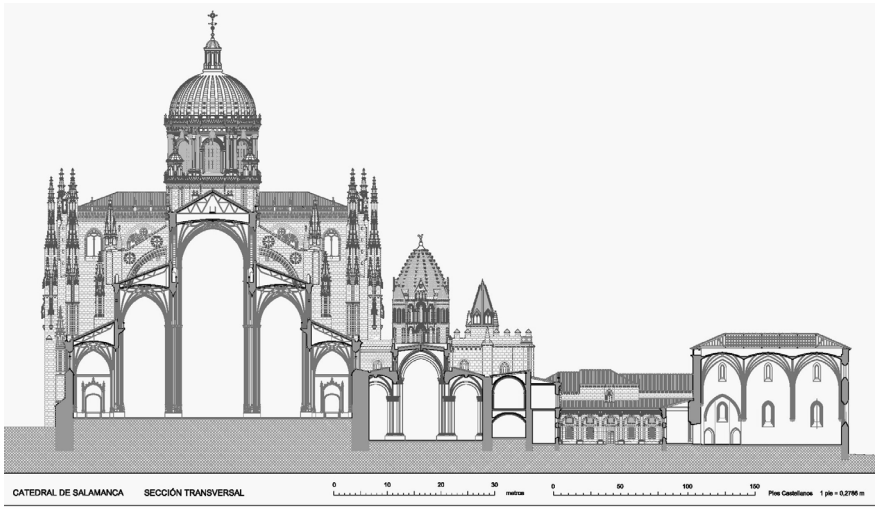


Figura 10 Sección transversal del conjunto catedralicia de Salamanca

El largo de las crujías de las naves es de 37 pies, salvo el transepto que tiene 50 pies de anchura y 50 pies de longitud. Todo el trazado se consigue mediante líneas que unen puntos destacados de la planta y consiguen situar los ejes de los pilares y los anchos de los muros.

Las dimensiones de la planta de la Catedral de Segovia varían en las anchuras de las naves, pero el conjunto de la iglesia se enmarca también en un rectángulo duplo de 400 × 200 pies. Tal es la coincidencia básica entre la planta de Segovia y de Salamanca que es posible trasladar la planta segoviana al conjunto catedralicio salmantino, obteniendo una planta perfectamente adaptada con la cabecera poligonal, tal como consta en el trazado inicial de la Iglesia Nueva.

Las naves están cubiertas con bóvedas de nervadura estrellada de rampante llano, con arcos cruceros, terceletes, contraterceletes y combados, cubiertos con ligera plementería. El trazado de la nervadura de las bóvedas de las capillas hornacinas es diferente en cada una de ellas, dentro de un patrón común. Las dos naves laterales están cubiertas con dos trazados alternos de bóveda estrellada y la nave central, junto con los brazos del transepto, repite la misma nervadura de la bóveda en todos

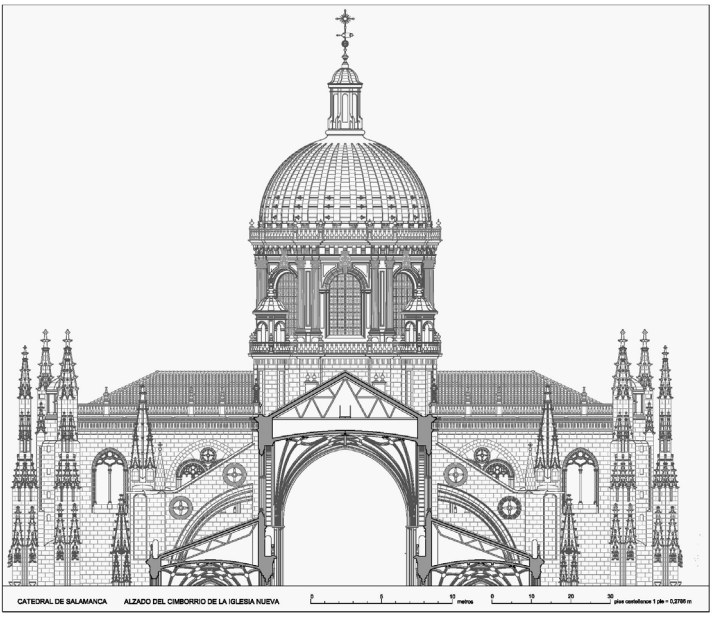


Figura 11. Alzado del cimborrio de la Iglesia Nueva en el conjunto catedralicia de Salamanca

sus tramos. En la girola, tras el altar mayor, aparece una singular bóveda de planta rectangular y nervadura estrellada de complejo trazado.

La sección transversal de las naves presenta alturas escalonadas para las capillas hornacinas, naves laterales y nave central. Los pilares, exentos en la nave central y semiempotrados en las laterales, poseen una compleja nervadura que arranca de un dado cilíndrico en el que apoyan las basas y fustes del haz de finas columnillas rematadas con escueto capitel de motivos vegetales que se prolongan en la «responsición» de las nervaduras de las bóvedas.

Corren en todo el perímetro de la planta y a la altura del arranque de las bóvedas, tanto en las naves laterales como en la central, unos balcones con barandales, versión avanzada de los primitivos deambulatorios y triforios, que permiten el recorrido por las partes altas de la iglesia. Los fuertes empujes horizontales de las bóvedas de la nave central son transmitidos mediante arbotantes a los contrafuertes rematados por pináculos, intercalados en los atajos de las capillas hornacinas.

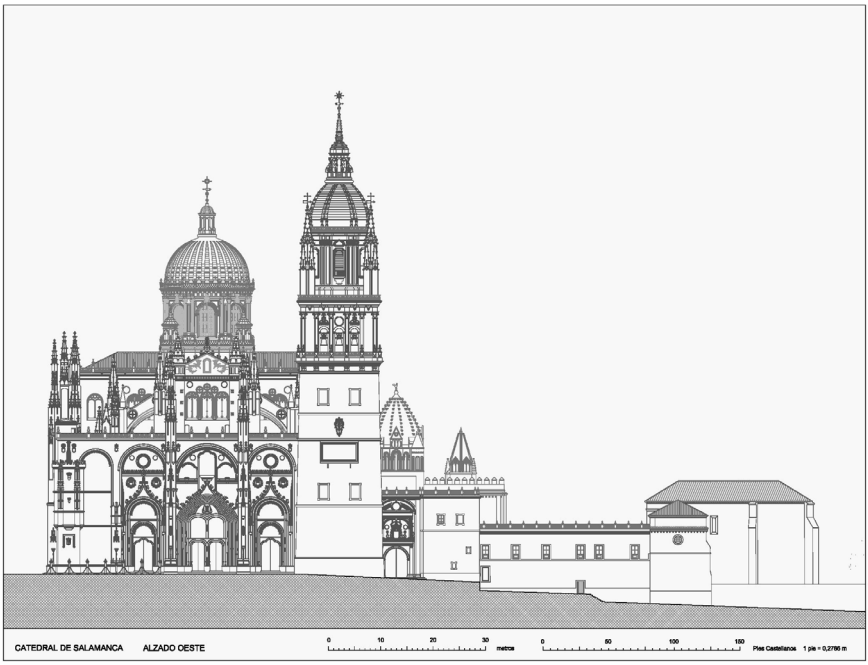


Figura 12. Alzado Oeste del conjunto catedralicio de Salamanca

Al exterior, las naves y capillas se rematan longitudinalmente con cresterías de diferente trazado y sobre las bóvedas se encuentran las estructuras triangulares, en su origen de madera, que configuran los planos de las cubiertas de teja cerámica curva.

En el crucero encontramos un hermoso cimborrio formado por cuerpo ochavado sobre pechinas, tambor cilíndrico con amplios ventanales y cúpula semiesférica rematada con falsa linterna, cupulín y veleta. El tambor está rodeado interior y exteriormente de un doble balcón con balaustradas. En sus cuatro esquinas aparecen sendas torrecillas cilíndricas rematadas con cupulines de media naranja.

La fachada occidental, al pie de las naves, está compuesta con tres grandes arcos en los que se retranquean las portadas labradas y las puertas de las naves. Flanquea a la derecha la gran torre de las campanas y a la izquierda el cuerpo de torrecillas almenadas, cercanas al husillo de subida a las partes altas. Remata en lo alto el

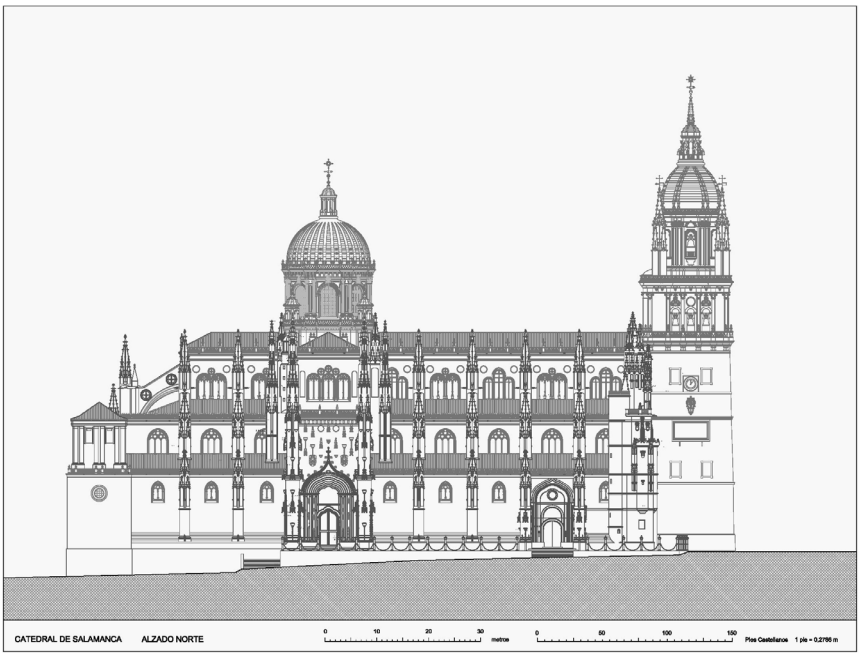


Figura 13. Alzado Norte de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca

conjunto un amplio andén visitable con barandales y gárgolas de figuras demoníacas. Sobre el andén destaca el hastial de la nave central, enmarcado por dos cubos, ornamentado con amplio ventanal y rematado con florones.

La fachada norte está abierta a un amplio espacio urbano, producto de los derribos en el callejero realizados en el siglo XIX, que permite su contemplación. Dominan en su composición las fuertes líneas horizontales de su triple borde de cresterías, contrarrestadas por la masa de los contrafuertes y pináculos verticales que encuadran los paños en los que se abren ventanales al nivel de las capillas, nave lateral y nave central.

La fachada sur repite idéntica composición con la variante de la sacristía adosada a la derecha de la cabecera. La contemplación desde la plaza del Patio Chico nos enfrenta a la historia completa del conjunto, con las formas tan diversas que caracterizan sus distintos períodos, representados básicamente por los ábsides de la

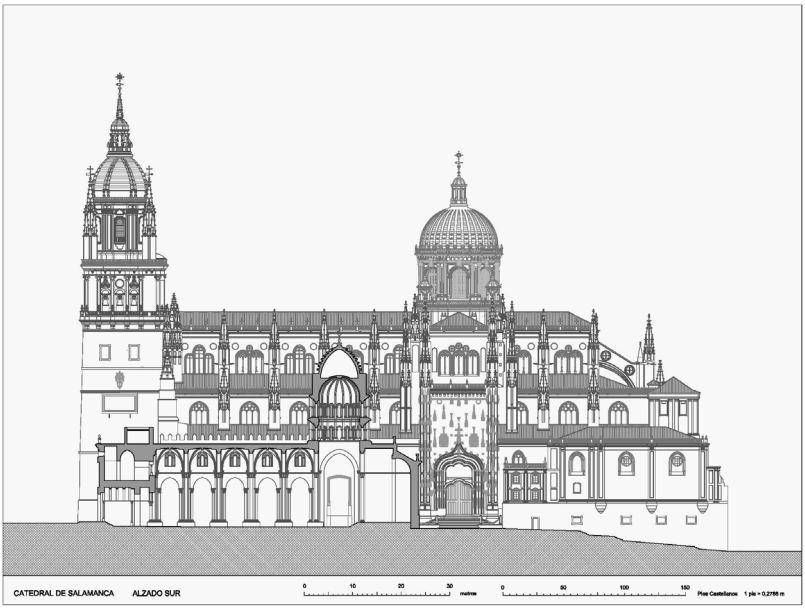


Figura 14. Alzado Sur de la Iglesia Nueva con sección longitudinal de la Iglesia Vieja de Salamanca

vieja iglesia, la portada del crucero de la nueva, los cimborrios de ambas y la sacristía. El transepto alcanza la altura de la nave central lo que se hace patente en la fachada como una gran masa vertical, bordeada de contrafuertes, recorrida horizontalmente por las cresterías a la altura de las naves, dominada por el gran arco conopial abocinado con gruesas arquivoltas de la puerta, cuajada en su cuerpo central de repisas y doseletes y rematada por tres ventanales verticales de medio punto con otros tantos óculos.

La fachada oriental trasdosa la cabecera cuadrada con los paños de las capillas, girola y nave central, haciendo patente el giro de los contrafuertes, cresterías, ventanales y cubiertas. Flanqueado el conjunto dominan las bases de las dos torres inconclusas de las esquinas que destacan brevemente sobre la altura de las naves laterales. La sacristía está trazada adosada a las crujías de la cabecera en el costado Sur, que se cubre con bóvedas estrelladas nervadas y se ilumina con óculos circulares entre los arcos formeros.

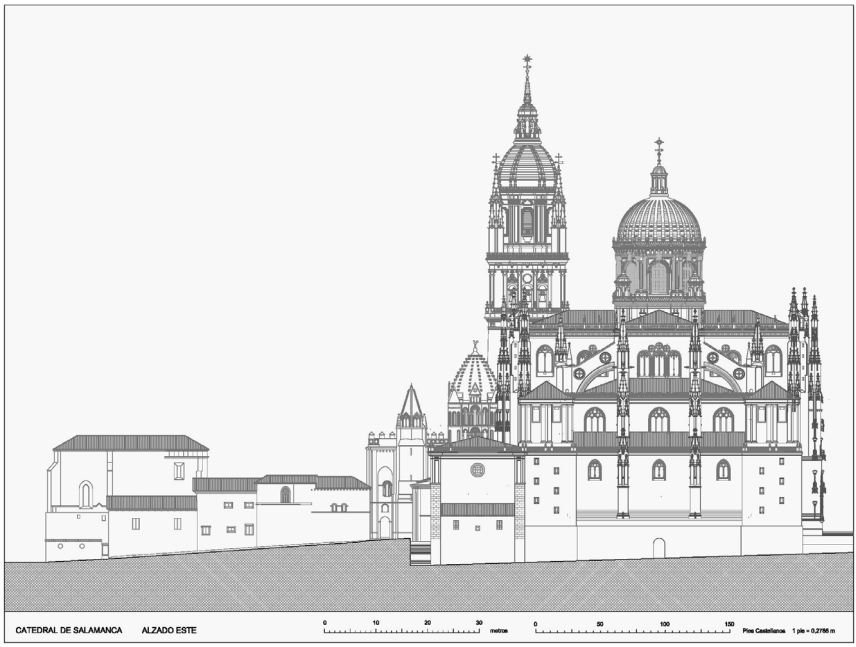


Figura 15. Alzado Este del conjunto catedralicio de Salamanca

Las torres de la Catedral de Salamanca

La Torre Mocha y parcialmente la Torre de las Campanas han sido objeto de labores de restauración entre 1997 y 2001, tuteladas y costeadas por la Junta de Castilla y León, bajo la dirección del arquitecto que suscribe este texto, que recientemente han sido completadas en la Torre de las Campanas con el patrocinio del Ayuntamiento de Salamanca en las obras realizadas entre el 2012 y 2013.

Coincidiendo con el aniversario de los 900 años del Acta de la refundación de la ciudad suscrita por Raimundo de Borgoña y su esposa Urraca futura reina de Castilla, en el año 2002 se produjo la apertura al público[5] de parte de los recintos interiores de las torres,[6] dando cumplimiento al espíritu y la letra del Plan Director de la Catedral, en el que se establece el oportuno programa de intervenciones arquitectónicas, con la derivada del programa de difusión y apertura a la visita.

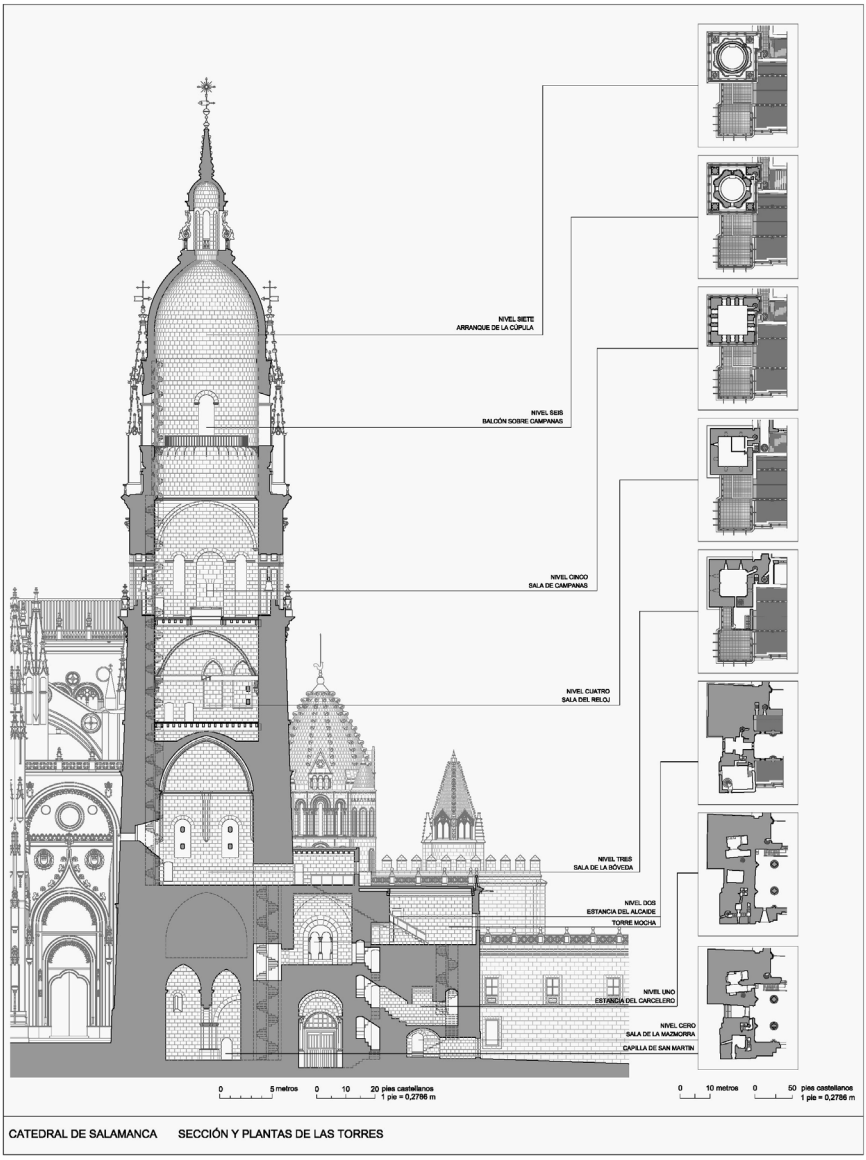


Figura 16. Sección de las Torres de la Catedral

Los recientes trabajos de restauración realizados en la Torre Mocha han puesto a la luz una serie de elementos arquitectónicos que estaban tapiados y ocultos, sobre los que no existía interpretación previa, puesto que escaleras y pasadizos han permanecido tapiados y olvidados hasta su reciente desescombro.

Actualmente el público accede a un atractivo itinerario desde el nivel de la Iglesia Vieja recorriendo las estancias del interior de la Torre Mocha, la plataforma alta, la Sala de Bóveda en la Torre de Campanas, el andén interior sobre la Iglesia Nueva y el andén exterior sobre el pórtico de los pies de la Iglesia Nueva. Con las recientes obras de restauración la visita del público ha podido ser ampliada a las estancias altas de la torre hasta el nivel de las campanas. El recorrido permite al visitante conocer el carácter y la autenticidad de los espacios medievales que configuran el interior de las torres, al tiempo que la muestra museística establece el oportuno contenido didáctico.

La escalera del costado Sur del pórtico a los pies de la Iglesia Vieja, por la que actualmente vuelve a ser posible acceder a la Torre Mocha, estaba tapiada y cuajada de cal y canto. Se inicia tras la puerta situada en el lienzo de los pies de la nave lateral Sur del templo; se desarrolla en un husillo de planta cuadrada y en su recorrido los muros perimetrales presentan pequeños huecos que, en origen, abrían al interior de la iglesia y al exterior del recinto. Esta escalera sube hasta la *Estancia del Alcaide,* situada sobre el pórtico a los pies de la nave central.

La *Estancia del Alcaide* en su configuración inicial abría por el costado Oeste sobre el pórtico de entrada a la iglesia y por el costado Este, sobre el recinto de las naves de la iglesia. Una segunda escalera localizada en el muro Norte del pórtico, que ha podido ser solo parcialmente desescombrada en el nivel de la *Estancia del Alcaide*; sube desde la *Capilla de San Martín* y alcanza en el nivel alto la *Sala de la Bóveda* en la Torre de las Campanas. Ambas escaleras accedían a este primer enclave, al pie de las naves, sobre el pórtico de la entrada.

Esta estancia fue trazada inicialmente con el carácter de una «Galilea», relacionada con las celebraciones litúrgicas ligadas a ritos funerarios que evocan la esperanza de la Resurrección, tal como ha sido estudiado por el profesor J.M. Merino de Cáceres.[7] Tras esta primera interpretación del espacio, es lo cierto que el ámbito se transformó para desligarse del carácter litúrgico y relacionarse con la defensa del recinto catedralicio. En tiempos más avanzados la estancia fue adaptada como vivienda del campanero, tapiando la ventana geminada que abre al interior del templo e instalando una cocina de carbón que ennegrecía las paredes, tal como la encontró quien suscribe en los años 1980.

La Torre Mocha completó su construcción con el aumento de su ocupación en planta. Así se aprecia la yuxtaposición de nuevas fábricas que encierran la escalera del costado Sur, cegando los huecos que primitivamente daban al exterior y que en la actualidad permanecen a modo de hornacinas. En el comienzo del siglo XIII se construyó el fuste de la Torre Mocha con las estancias interiores que hoy se conservan: la Sala de la Mazmorra, la Estancia del Carcelero, la escalera de tramos rectos, la terraza alta de la torre defensiva. El conjunto de las estancias de la Torre Mocha se convirtieron en un baluarte de notable importancia, con acceso exclusivo desde el interior de la Iglesia, con circulaciones de enlace entre sus estancias y con una terraza defensiva situada al nivel de la nave lateral de la iglesia, cuyo perímetro tenía el almenado que hoy se conserva en los hastiales de la nave central y transepto de la iglesia.

La Torre de las Campanas se levanta sobre planta cuadrangular con las estancias que permanecen en su interior: la Capilla de San Martín o del aceite, situada en la parte baja; sobre esta capilla existe una estancia hoy tapiada e inaccesible; la Sala de la Bóveda, situada en el nivel de la cubierta de la nave central; la Sala del Reloj también de planta cuadrada; y el remate superior, de antiguo desaparecido, del que no constan descripciones, pero que pudiéramos imaginar con una pirámide de base octogonal tal como aparece en el grabado de Anton Van Der Wyngaerde, realizado en el siglo XVI.

El carácter de la Torre Mocha, y las estancias ocupadas por el alcaide, con el paso del tiempo perdieron su interés defensivo, para transformarse en ámbitos donde se localizaron locales y viviendas de los servidores de la catedral. Se produjo el cambio de estancias del alcaide a viviendas del campanero. Existe una prueba documental que señala el fin de un período y el inicio de otro.[8] Se trata de un acuerdo del Cabildo cuyo texto es el siguiente:

(ORD. 13 DE JUNIO DE 1614)
Se abra una puerta en la torre de la Iglessia p(ar)a el serv(ici)o de ella y lo aga el S(eñ)or don Luis de Castilla. Este día resolvió y ordenó el Cab(il)do q(ue) abriese una puerta en la torre de la Iglessia de frente a las cassas del S(eño)r Ar(cedia)no de M(onleo)n p(ar)a el ser(vici)o de ella y del campanero y se cierre la q(ue) salia a la Igl(esi)a vieja por las yndecencias que alli abia y q(ue) este mas segura la Igl(esi)a y la mandan hazer al S(eño)r don Luis de Castilla obrero mayor q(ue) lo acepto. (ACS, AC, 1600-1616, fol 889, vuelto)

El acuerdo capitular menciona la apertura de una puerta en la base de la torre abriendo hacia el exterior. Se trata de la puerta por la que en la actualidad se entra desde la calle a la Torre Mocha. Para ello se rompe la bóveda de la sala baja y se abre en túnel el grueso del muro, apeando el techo de este paso con viguería de madera, a modo de entibado de mina. La torre pasa de ser opaca al exterior, como corresponde a su inicial valor defensivo, para convertirse en edificio urbano con estancias para las viviendas de los servidores de la catedral y acceso directo desde el exterior.

El acuerdo dice también que se cierre la puerta que conectaba la torre con la Iglesia Vieja y además lo argumenta «... por las indecencias que allí había...». Se trata de la puerta que ahora ha sido abierta, tras cuatrocientos años de estar cerrada, y que da sentido a la torre como baluarte defensivo. La mención de «*...las indecencias...*», nos indica que el ámbito de la torre se había transformado en recintos de viviendas domésticas; ello ofendía a la decencia de la iglesia y su cierre garantizaba la seguridad del recinto.

Esta transformación en la utilización de la torre con acceso desde el exterior y desconectada del interior del conjunto catedralicio, se complementa con la adecuación de sus espacios interiores para usos domésticos, por lo que debemos entender que al menos desde esta época estaba cerrado el ventanal que conecta visualmente la Estancia del Alcaide con la nave central de la Iglesia Vieja. De esta manera lo que antes era estancia noble abierta a la iglesia, se convirtió en una de las habitaciones de la vivienda del campanero. El ventanal con su parteluz ha sido recientemente abierto.

El 14 de mayo de 1705, por causa de la caída de un rayo, se produjo un pavoroso incendio en la Torre de las Campanas que redujo a cenizas todo el chapitel del remate superior. El incendio motivó una intensa respuesta popular que aportó medios económicos para la inmediata reparación de la torre. De los trabajos se encargó el maestro de la catedral Pantaleón Pontón Setién,[9] quien completó la intervención con la adición, a partir de la cornisa alta, del formidable remate barroco que hoy contemplamos.

El recrecido barroco de la torre está formado por un primer cuerpo cuadrangular con arcos que albergan las campanas; un segundo cuerpo ochavado; cúpula semiesférica sobre pechinas; linterna; cupulín, pináculo, cruz y veleta. El recrecido de la torre responde a múltiples actuaciones similares cuyo precedente más significativo es la Giralda, ejecutado en el siglo XVI por Hernán Ruiz sobre el alminar almohade de la antigua mezquita sevillana.

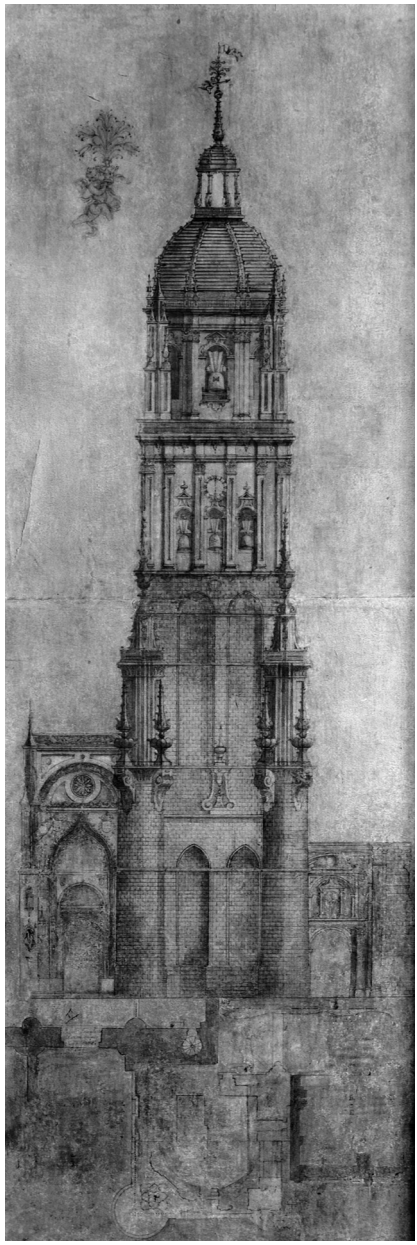


Figura 17. Dibujo de Pedro de Ribera con la propuesta de refuerzo de la Torre de las Campanas

La configuración de la Torre de las Campanas en el primer tercio del siglo XVIII, con el primer fuste románico y el sobrepeso del remate barroco que dobla la altura inicial, ocasionó la temprana aparición de rajaduras y agrietamientos de la fábrica, de las que ya tenemos noticia documental en un informe al cabildo de Alberto de Churriguera, maestro de la catedral, de fecha 2 de diciembre de 1729.[10]

Las quiebras de la Torre de las Campanas fueron motivo de la presencia en Salamanca de numerosos maestros que emitieron informes al cabildo. En las Actas Capitulares figuran las consultas evacuadas por los maestros de la catedral que se unieron a otros muchos llamados a consulta: José Barcia (1737), Valentín Antonio de Mazarrasa (1737), Pedro de Ribera (1737), Francisco de Moradillo (1765), Fray Antonio de Manzanares (1766), Ventura Rodríguez (1766) y Baltasar Devretón (1767).

Es muy significativo el informe dado por Pedro de Ribera en 1737, que viene acompañado de un dibujo,[11] que se conserva en el archivo de la Catedral, en el cual se representa el alzado de la Torre de las Campanas.

La propuesta de Pedro de Ribera incluye la construcción de unos cubos cilíndricos en la base de la torre, así como otros elementos que pretendían reforzar la resistencia del viejo fuste románico. En su informe Ribera cita a la vecina Torre Mocha proponiendo que:

> ... ha parecido conbeniente mazizar un caracol q(ue) estaba en el grueso de la pared de el mediodia q(ue)subia hasta el piso del quarto del campanero y la entrada del d(ic)ho quarto se maziza de piedra...[12]

Se trata de la ya mencionada escalera del muro Sur, que recientemente ha sido desescombrada, la cual ya fue tapiada en 1614, pero que en 1737 es además macizada de cal y canto, tal como ha aparecido antes de las recientes labores de restauración. La intención del macizado era la de cuajar los muros de la Torre Mocha para resistir mejor los empujes de la vecina Torre de las Campanas. Por fortuna, la medida fue producto de la alarma del momento, puesto que, al eliminar los rellenos, las bóvedas y muros de la escalera han aparecido sin señal de quebradura estructural.

Las recomendaciones del Pedro de Ribera fueron aprobadas por el cabildo con fecha 14 de octubre de 1737, dejando constancia del inicio inmediato de los trabajos para macizar la escalera de la Torre Mocha.[13] En ese momento también se realizó

el macizado de la escalera del muro Norte para reforzar la Torre de las Campanas, lo que constructivamente es razonable puesto que está englobada en el viejo fuste de la obra románica, afectado por el agrietamiento de las paredes que aún se aprecia en el sector desescombrado.

La evolución de los desperfectos de la Torre de las Campanas quedó reflejada en el dibujo que realizó en 1766 Juan de Sagarvinaga, siendo maestro de la catedral, representando el alzado de la torre con las «rajaduras», las cuales indican claramente la trayectoria de grietas verticales causadas por el peso del recrecido alto.[14] Sagarvinaga dejó constancia de la inclinación del fuste de la torre, vencido ligeramente hacia poniente, tal como actualmente es posible apreciar a simple vista. Muchas publicaciones citan al terremoto de Lisboa (1755) como causante de los daños en la torre, el cual ciertamente pudo incrementar las lesiones ya existentes, pero los documentos citados prueban que la causa y las lesiones eran anteriores.

La reparación definitiva de la Torre de las Campanas fue finalmente propuesta por el maestro francés Baltasar Devretón, en detalladas descripciones que constan en los documentos de 14 de octubre de 1766,[15] el de 30 de enero de 1767,[16] y un dibujo del alzado con el forro de sillería lisa en su parte baja que hoy contemplamos.[17] Las reparaciones consistieron básicamente en la colocación de unos cinchos de hierro en el perímetro exterior del viejo fuste medieval; tirantes de madera en las estancias interiores, empotrados en el cuajado de los huecos de los ventanales cegados; y en el recrecido del espesor del fuste inferior mediante un forro de sillería lisa con perfil en talud que, desde una nueva cimentación, alcanza la línea de cornisa en el arranque del remate superior.

El recrecido del muro exterior ataluzado queda descrito en el informe de Baltasar Devreton[18] con el siguiente texto:

> ...concluidos los cimientos se fundará sobre ellos un apoyo, repecho, o falda de piedra de sillería, que rodee las tres fachadas de la torre, y su grueso empezará a 6 pies de distancia de las fachadas, advirtiendo que la medida de dicha distancia de 6 pies se ha de tomar de lo alto de la torre; es a saber a los 140 pies que es lo último de la parte antigua y donde se rematará todo dicho apoyo de que se trata; y la expresada medida es indispensable tomarla así para embeber el desplomo de la obra antigua; y para la symetría, y uniformidad de la obra, que se añade en toda ella por la misma razón, y con el mismo fin rematará en un pie y ocho dedos de distancia fuera de dichas fachadas...

Los trabajos fueron dirigidos por Jerónimo García de Quiñones y Manuel de los Ríos, ejecutándolos con relativa presteza puesto que se les gratificó por ello en documento de fecha 11 de enero de 1773.[19] La reparación de la Torre de las Campanas, transcurridos 240 años hasta nuestros días, ha demostrado su eficacia. De la tragedia quedan las señales de los agrietamientos que aún son visibles en los muros interiores de las estancias; las señales del incendio es posible identificarlas en los ennegrecidos lienzos que se vieron afectados por la entrada de las llamas; la inclinación del fuste aún es posible observarla puesto que el refuerzo obviamente no incluyó la recuperación de la vertical perdida.

Tras el buen resultado de las reparaciones de la Torre de las Campanas, Jerónimo García de Quiñones fue nombrado maestro de las obras de la Catedral, continuando sus labores con las transformaciones del claustro. Estos trabajos se ampliaron con el forrado con sillería lisa de la fachada exterior del costado Oeste del claustro, que afectó por extensión al lateral Sur de la Iglesia Vieja y al perímetro exterior de la Torre Mocha. El forrado de la Torre Mocha incluyó la construcción completa de la sala alta. El nombre de Torre Mocha queda así desenmascarado puesto que históricamente la torre nunca fue «desmochada» y de hecho fue «recrecida» respecto a su altura inicial. Su nombre tradicional debemos interpretarlo en relación a su moderada altura, justificada por ser el nivel eficaz para mantener la defensa del recinto.

Las recientes actuaciones en la Torre Mocha han sido ejecutadas entre 1997 y 2001, afectando a sus elementos exteriores así como a sus estructuras y espacios interiores. Terminadas las obras de adecuación de los interiores de la Torre Mocha, que también incluyeron la restauración de la Sala de la Bóveda en el interior del fuste de la Torre de las Campanas, se procedió al montaje museístico y la apertura a la visita del recinto de las torres, que fue abierto al público en el año 2002. La visita a las torres de la catedral se ofrece bajo el nombre de «Jeronimus», en homenaje al que fue primer obispo de la diócesis tras la repoblación medieval.

La Sala de la Bóveda ha sido restaurada conservando las huellas de su trágico pasado, de tal manera que aún hoy es posible leer en su lienzos las señales del incendio de 1705; las grietas de la ruina que trajeron de cabeza al cabildo y sus reparaciones con los refuerzos estructurales y el tapiado de los ventanales; las señales de las construcciones menores que subdividieron el espacio para hacerlo más confortable a los campaneros que lo habitaron, y tantas otras señales que permanecen legibles en el documento construido de su arquitectura.

La restauración de la Torre de las Campanas ha sido completada con nuevas actuaciones que han afectado a todo su exterior y a las estancias interiores que se encuentran más altas que la Sala de la Bóveda, lo que ha permitido ampliar la visita del público a la Sala del Reloj y a la Sala de Campanas. Las obras han atendido la totalidad del fuste en sus paramentos exteriores, desde su base hasta la punta de la veleta, con el montaje de un colosal andamio capaz de dar servicio a todos los niveles de trabajo, cuya altura ha sido 92 metros, medidos desde la calle, equivalentes a un edificio de 30 plantas.

El más alto de los niveles medievales de la torre es la denominada Sala del Reloj, que adquiere su nombre por haber estado situada en este lugar la vieja maquinaria del reloj, cuyos restos restaurados han vuelto a la estancia para los que fueron creados. La estancia mantiene los muros perimetrales de la inicial construcción del siglo XIII. En el siglo XVI, bajo la maestría de Rodrigo Gil de Hontañón, fue lanzada una bóveda de nervadura estrellada que arrancan a partir de unas ménsulas ornamentadas situadas en los cuatro rincones del recinto. Con motivo de la ruina de la torre, provocada por el sobre peso del recrecido alto, se procedió en el siglo XVIII, a múltiples intervenciones que incluyeron el desmontaje de la bóveda, colocando en su lugar un forjado de rollizos de madera. Este forjado ha sido renovado con un nuevo alfarje de vigas de madera que deja en su parte central un hueco que comunica visualmente la Sala del Reloj con la Sala de la Campanas.

El interior de la Sala de Campanas es una unidad espacial que arranca desde el nivel del piso hasta la cúpula alta, la linterna y el cupulín, contemplándose el conjunto sin interrupción en toda su magnitud. Las campanas se sitúan entre los arcos del cuerpo inferior y en el balcón alto se localiza la campana mayor. Existe un husillo redondo de piedra que permite el acceso hasta el andén situado al pie de la cúpula. A partir de ese nivel el acceso sigue siendo posible a través de escaleras que, por el exterior, llegan hasta el nivel del pináculo, orbe, veleta y cruz que coronan el conjunto.

Notas

1. Carta dirigida por el Cabildo de Salamanca al Papa, con el apoyo de los Reyes Católicos, solicitando gracia pa la nueva iglesia (17 de febrero de 1491)
2. Carta del Cabildo a la Corte pidiendo se entienda sobre la nueva iglesia. (5 de Julio de 1508). Cédulas del rey Fernando el Católico dirigidas a Alonso Rodríguez, maestro de la Catedral de Sevilla, y Antón Egas, (maestro de la Catedral de Toledo, para que acudan a Salamanca, para dar la traza de la nueva iglesia. (23 de Noviembre de 1509)
3. La consagración de la totalidad de la Iglesia Nueva de la Catedral de Salamanca se celebró el 13 de agosto de 1713, bajo la prelatura del obispo José Sancho Granado, en el papado de Clemente XII, tras la sangrienta guerra de Sucesión que dio el trono a Felipe V.
4. Pedro Navascués. La Catedral de Salamanca. Editorial Promecal 2012. pág 318-319
5. El Acta de Refundación de la Ciudad, de 1102, se conserva en el archivo catedral.
6. La adecuación museística «Jerónimus» en el interior de la Torre Mocha fue ejecutada, en el 2002, con la financiación del Ayuntamiento de Salamanca.
7. J. M. Merino de Cáceres. *La Catedral de Salamanca*. Ed. Promecal 2012. Pág 138-140
8. Yolanda Portal Monge publicó en 1999 un completo estudio histórico-documental, con transcripción de las Actas Capitulares, bajo el título *La Torre de las Campanas de la Catedral de Salamanca*. Salmanca: Ediciones Universidad de Salamanca. También en 199 se redacta el análisis documental de las torres de la Catedral de Salamanca, como trabajo de investigación suscrito por Antonio Casaseca Casaseca, Lorenzo Martín Sánchez y Jesús Ángel Jiménez García.
9. Pantaleón Pontón de Setién era sobrino de Juan de Pontón Güemes, de quien hereda la maestría en la Catedral de Salamanca.
10. Archivo catedral. Sig: ACS, AC, 1725-1730, fols.671-671 vuelto
11. Dibujo del alzado de la Torre de las Campanas. Pedro de Ribera. 1737. Archivo catedral. Sig: ACS Pl 21.
12. Archivo catedral. Sig: ACS, AC, pendiente de signatura
13. Archivo catedral. Sig: ACS, AC, 1730-1740, fol.63
14. Dibujos del alzado de la Torre de las Campanas por Juan de Sagarvinaga. 1766. Archivo catedral. Sig. ACS. Pl. 1; Pl.2; Pl.3
15. Archivo catedral Sig: ACS, AC, 1766, 5 folios
16. Archivo catedral. Sig: ACS, AC, 17651770, fols.274 vuelto-279
17. Alzado de la Torre de las Campanas. Baltasar Devreton. 1767. Archivo catedral. Sig: ACS. Pl.5
18. Archivo catedral. Sig: ACS Cajón 43, Leg.4, Nº 2-2º y Cajón 43, Leg.1, Nº84
19. Archivo catedral. Sig: ACS, AC, 1770-1775, fols. 422 vuelto-424.

Dibujos y estampas de la catedral de Segovia: 1562-1862

José Luis Gutiérrez Robledo

> Segovia ha sido citada y descrita por historiadores, geógrafos y viajeros, pero en proporción con la palabra impresa la imagen gráfica es más bien escasa. España no ha sido históricamente proclive a hacer de la ciudad o del edificio tema válido de representación pictórica, ya que Dios y el hombre lo eran todo, y esta visión teocéntrica del arte, tan sugestiva por otra parte, había impregnado a los españoles hasta tal punto que, salvo raras excepciones, pocos se dejaron conmover por el mundo que nos rodea. Pero hay más aún, como nos recuerda Richard Ford, el hecho de dibujar una ciudad no era bien visto, se consideraba casi espionaje, y este recelo se debía, a mi entender, antes que a preocupación por cuestiones de índole militar a la irritación que provoca en todo individuo el acto que se le escapa y considera gratuito. Si generaciones enteras ignoraron, cuando no despreciaron, el entorno inmediato, ¿por qué dibujar una ciudad? ¿Qué sentido tiene?
>
> Antonio Ruiz Hernando. *Iconografía del alcázar de Segovia.*

Antonio Ruiz Hernando, historiados del arte y dibujante, ha dedicado sendos libros a estudiar la iconografía del alcázar segoviano en uno y las trazas de la catedral que se guardan en el archivo catedralicio en otro (Ruiz Hernando 1994 y 2003). A modo de homenaje al investigador y dibujante, y especialmente al amigo que me ha guiado por una Segovia que amo a través de su palabra y su mirada, se plantea este recorrido por las imágenes de la catedral que no se pretende exhaustivo, que no

puede ser otra cosa que un humilde colofón a esos dos libros suyos, planteado como una compilación de algunas de las imágenes que los dibujantes nos dejaron de la catedral segoviana del XVI. Recorrido de unos 300 años, que comienza en 1562 con Wingaerde, con la obra de la nueva catedral abierta por la cabecera, y culmina cuando comenzaron a llegar los fotógrafos a Segovia, y las vistas de la ciudad que podrían inscribirse en un vedutismo epigonal, fueron poco a poco sustituidas por cuadernos fotográficos.

Hoy Segovia se identifica monumentalmente con el acueducto y el alcázar en primer lugar, y luego con la catedral. El primero es la imagen de la ciudad como demuestran las acuñaciones de su ceca, canecillos románicos e ilustraciones de *Las partidas* alfonsinas y decenas de imágenes (Zamora Canelleda 1995) y el segundo, el alcázar, espectacularmente situado en el espolón de la ciudad que domina la confluencia de sus ríos, por lo que se convierte –según el mismo Ruiz Hernando- en tema obligado para los artistas románticos. La catedral no es arquitectónicamente tan singular como el primero, ni tiene un emplazamiento tan potente como el alcázar, sin embargo domina el perfil de la ciudad con su cimborrio y torre, y se convierte en obligada referencia de las vistas generales de la ciudad, especialmente en las realizadas desde el sur.[1]

Dibujos y grabados

Fueron artistas extranjeros quienes en primer lugar recogieron la imagen de la ciudad (salvo una vista del acueducto de 1530 de Vermeyen), en un catálogo que abren las vistas de Anton van den Wyngaerde o Antoon van den Wijngaerde, cuyo difícil nombre hizo que aquí fuese conocido como Antonio de las Viñas (de hecho como pintor firmó con el último nombre que es una traducción al castellano del nombre natal). El flamenco, tras acompañar a las tropas de Carlos V y Felipe II, es contratado por el último para dibujar las ciudades peninsulares, estando aquí entre 1561 y 1571, año el último en el que muere en Madrid. Las vistas de Wyngaerde, en realidad bocetos para grandes cuadros que iban a decorar los palacios reales de los que poco se sabe, tienen un carácter marcadamente descriptivo y topográfico, se adornan con tipos populares que preludian a los que aparecen en los grabados decimonónicos y son el producto de un peculiar modo de trabajar en el que el artista logra amplias panorámicas de las poblaciones peninsulares obtenidas dibujando cada ciudad desde distintos puntos de vista (se constata viendo los puntos diferentes de vista desde los que se ven los monumentos), y de hecho se sabe que luego se

pensó en hacer con ellas un gran atlas de las ciudades españolas, tarea de la que se iba a encargar Christofer Plantin en Amberes.

Segovia es una de las ciudades españolas dibujadas por el pintor y topógrafo flamenco, en sendas panorámicas hechas primero a lápiz y luego repasados con tinta y coloreadas a la aguada, obras de gran fidelidad a pesar de que, como señaló para el caso de Segovia Sánchez Díez, dado el regio destino de sus perspectivas prescinda de lo poco grato (ruinas e infraviviendas) y realice «sutiles operaciones de cirugía urbana, apenas perceptibles en una rápida visión, que no desvirtúan el aspecto de los edificios sino más bien las relaciones entre ambos» (Sánchez Díez 2004: 156). En 1562 –el mismo año en el que el monarca visitó Segovia para buscar emplazamiento para el monasterio de San Lorenzo que se levantó en las tierras segovianas de El Escorial- pintará el flamenco sus vistas panorámicas de Segovia, desde el noroeste y desde el suroeste (en la última firma Segobia/ Antoo. vanden Wyngaerde fecit ad vivum a. 1562, y de ella queda un dibujo preparatorio).[2]

Era un momento crucial en el que quedaba en pie buena parte de la catedral románica y el cercano palacio del obispo y se levantaba la catedral del XVI, gótica y renaciente como corresponde a un siglo arquitectónicamente bilingüe, que se había empezado en 1525 y se había paralizado en 1543, al llegar al crucero, levantado un gran muro de ladrillo para utilizar el ya el templo.

La historia de la construcción del nuevo templo es de sobra conocida, no así la de la desaparición del complejo románico y del viejo palacio episcopal, que es episodio muy controvertido, estando abierta la polémica sobre si la catedral se derribó por esta en mal estado, por ser perjudicial para la defensa del alcázar, por querer el cabildo un nuevo templo, o por necesitar la ciudad obras para los trabajadores.

Nada dice de las causas Carlos V en la misiva en la que decidía que:

> por algunas cosas que cumplen a servicio de Dios y nuestro y bien de la çíbdad avernos acordado que la yglesia cathedral desa obispalía se mude del lugar donde agora esta a otra parte desa dicha çibdad y que para ello es menester buscar lugar convenyente e tomar las casas que sean neçesarias para el hedifiçio de la dicha yglesia e daostra y ofiçinas.

No es mi propósito mediar en la polémica, pero me permito apuntar que seguramente todo coadyuvo, y recordar lo que muy cerca del episodio de las comunidades, en 1523 dice el racionero Pantigoso (Lecea 1889)

que evidentemente escribía de parte, como capitular y como realista (lo primero me consta, lo segundo se adivina), que da una interesante descripción del templo y sus altares y del estado general del edificio (parcialmente recogido en Cortón de las Heras 2007, 42):

> Después que [á] nuestro Señor plugo por su infinita bondad de cesar y pacificar los dichos movimientos y alteraciones de estos reinos y [fué] alzado el dicho cerco, los dichos Deán y Cabildo se quisieron tornar, y tornaran á la dicha Iglesia, sino estuviera, como estaba y aun está, derribada y aportillada, y por muchas partes destechada y desolada, disipada y destroida; los altares derrocados y profanados; los Crucifijos é imágenes de nuestra Señora y de otros santos descabezadas, los brazos y piernas hechas pedazos; los órganos grandes y los otros dos pares, que estaban sobre el coro, quebrados y agugereados de *escopetadas* y otros tiros; las sillas del coro trastornadas y *evertidas* de sus lugares, y muchas dellas quemadas, y otras puestas por defensa y albarradas; hecho dentro y alrededor cavas, fosados, minas y contraminas; y por quitar las losas y laudes de la Iglesia para hacer barreras y defensas, los huesos de los finados sacados y desenterrados; y hechas otras cosas semejantes, las rejas de las capillas de la Iglesia quitadas y puestas en las puertas y postigos cabe el alcázar para más los fortificar; y quemada *la casa del hospital y la del hospitalero, que estaban junto á la Iglesia*, donde se albergaban y acogían los pobres é hijos de Dios; quemado y destroido el refectorio, donde comían catorce pobres cada dia; derrocada toda *la librería*, ó lo que de ella estaba de sillería y cantería, que pocos años había costó á hacer más de dos mil ducados; donde fueron muchos hombres heridos y muertos, dentro de la Iglesia y alrededor de ella, que no había quien osase salir á enterrarlos...

En la vista noroeste es visible la nave abierta de la vieja catedral que había comenzado a desmantelarse tras la guerra de las Comunidades y que iría cayendo a la par que se trasladaban a la nueva el claustro, portadas, sepulcros, sillería, rejas y retablos (la definitiva orden de demolición y cesión al rey es de 1570). Según Antonio Ruiz, en la vista suroeste, del viejo templo es muy visible la librería que ejecutó en 1509 Juan Gil de Hontañon, cercana al alcázar (Ruiz 1994, 22).

La nueva catedral en construcción es visible en las dos panorámicas citadas, confirmando las dos imágenes lo que por el *Memorial* que Juan Rodríguez redactó en 1561 sabemos de su proceso constructivo: las naves estaban levantadas, buena

parte de la torre construida, así como sala capitular y la recién terminada librería y el claustro que Juan Guas construyó en la vieja sede ya había sido trasladado al nuevo templo por Juan Campero. En 1562 se estaba enlosando la portada del Perdón, se habían iniciado los botareles del crucero, se derribaron las torres del convento de Santa Clara para hacer la sacristía y el muro de ladrillo de 1543, para continuar las obras de la cabecera y crucero.[3]

En la Biblioteca Nacional de Francia se conserva una punta seca titulada *Profil de la ville de Sigovie en Espagne* obra de Louis Meunier, que forma parte de un libro de estampas de Israel Silvestre (1621-1691), que en su centro reproduce una esquemática imagen del templo que debe fecharse entre 1665 y 1668, cuando Meunier visitó España. Meunier sugiere un cimborrio inventado, ya que hasta 1686 no se cerró el que hoy tiene con cúpula y linterna. Es una obra de no mucha calidad, similar a otras españolas del autor, y muy inferior a las que realizó del mismo alcázar.

Meunier es autor también de un *Vue du Château de SEGOVIÉ par derriére,* de la colección Caja Segovia, fechada en 1866, una talla dulce de trazo escueto que presenta en lontonanza una visión desde el oeste de la catedral y su torre. Fue copiada en la obra de Juan Álvarez de Colmenar *Les delices de Lespagne et de Portugal*, Leiden, 1707. Se hace constar que se reproduce también en ediciones de Leyden en 1729, en 1741 en Amsterdan y en las varias ediciones del libro de Bourgoing entre 1888 y 1808 (Santamaria 2004: 16-20). Su influencia puede rastrearse hasta un grabado de 1808 titulado *Castle of Segovia* de George Cooke, con un punto de vista similar en el que el alcázar parece estar en un islote en una laguna y en el que la catedral, en un segundo plano, es apenas una imprecisa silueta.

Ruiz Hernando incluyó en su libro *Las trazas de la catedral de Segovia,* los cuatro dibujos que Juan de la Torre y López hizo de la catedral, dos fechados en 1794 y otros dos sin fechar que parecen coetáneos. Son dos plantas generales del templo, un alzado norte y el detalle de la portada de San Frutos. Realizados en gran formato, firmados y con escalas en pies, con pluma y tinta gris y aguada gris presentan un estadio ideal del edificio al que faltan la torre y la haceduria. Posteriormente el mismo autor apuntó la posibilidad de que el alzado norte sirviera de boceto para la lámina similar de *Monumentos Arquitectónicos de España* (la 11ª) dibujada por Ulibarri hacia 1857, de la que no se conserva dibujo preparatorio, en la que se incluyen la torre, la estatua de San Frutos, el despiece de la sillería, se

ciegan los vanos de la linterna del cimborrio y se estudian más detalladamente las sombras de botareles y pináculos (Ruiz Hernando 2008, 55).

En 1806-1820 publica Laborde un grabado al aguafuerte de la catedral desde la plaza mayor (T. 2. Parte 2ª, plancha XXI, 33´7x20 cms; *Six de. Gessler aquâ forti. Dequevauviller sculp.*), con dibujo de Six que elaboraron Geissler y François Jacques Dequevauviller (1783-ca.-1848) que incluye una procesión con palio que sale de la fachada de San Frutos y que puede fecharse a principios del XIX, ya que ya no recoge la inacabada capilla de San Frutos y la haceduría que se habían demolido en 1800 y falta el cerramiento de la girola de la catedral, que trazó en 1805 el citado Juan de la Torre y López con plintos rematados por bolas.[4]

Es un modelo el del libro de Laborde que también dibujó Liger y grabó Faýn (Santamaria, 72b), y que luego mejorarán notablemente Avrial, Chapuy y Parcerisa.[5] Avrial es el único que variará claramente el punto de vista, al situarse algo más a hacia el este y tener un punto de vista más elevado que los otros. Esta repetición es ejemplo segoviano de la extendida costumbre de los grabados románticos de repetir las estampaciones en copias prácticamente calcadas.

Entre 1832 y 1833 Davis Roberts recorrió España camino de Tánger, recogiendo cuanto vio en dibujos que luego sirvieron como modelos para muchas litografías y para financiar los viajes por Egipto que le hicieron famoso. Aunque parece que no visitó Segovia y recreo en sus cuatro estampas segovianas la obra de otros artistas (Giménez Cruz, 118-124), el alcázar y el acueducto le deben algunas de sus más emotivas imágenes, y de la ciudad realizó dos panorámicas, de la que interesa citar la realizada desde el este con la vieja plaza de toros, el acueducto y la catedral dominando el conjunto. En el tomo IV de *The Tourist in Spain,* en un grabado James Baylis Allen se señala que el autor del dibujo de la panorámica -titulada Segovia- es David Roberts, que se inspiró en un boceto del teniente Edridge de los Royal Artillery, y esto sirve para ver que a la conocida idealización romántica de Roberts, debe añadirse aquí el hecho de trabajar partiendo de lo obra de otros, que quiere transformar y ajustar a sus planteamientos estéticos.

Firmada por Roberts se conserva una acuarela de pequeño formato en una colección privada segoviana, que recoge la ciudad desde el noroeste, con el perfil dominado por un alcázar y una catedral muy idealizados, especialmente la última que no pasa de silueta abocetada y nos hace confirmar que Robers ni vio la catedral, ni ningún boceto detallado de esa vista. Roberts fecha la obra en Segovia, en ¿1832?, cuando parece que no estaba allí, lo que es ciertamente sorpren dente. La vista fue recreada

desde un punto de vista cercano por Arthur Griffiths en un grabado para el tomo VI de la colosal obra *Pictoresque Europe* (conozco una estampa coloreada), editada en 1875 en París y Londres.

Entre 1832 y 1837 se fecha un dibujo del inglés Georges Vivian (1798-1873), que luego se reprodujo en una litografía de su álbum *Spanish scenary* que se publicó en 1838 y 1839. Se conserva el dibujo en nuestra Biblioteca Nacional (http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es) y es obra realizada con lápiz grafito, pluma y tinta sepia sobre un papel algo amarillento. Es una perspectiva precisa y hermosa de la ciudad desde el norte, con forzados puntos de vista, pero a mí entender muy fiel en su conjunto. El dibujo, uno de los mejores de álbum, es algo más alargado –ocupa dos páginas apaisadas del cuadernillo- que la valiosa litografía que inspiró, y no tiene los obligados tipos costumbristas del romanticismo de la última. También muy interesante es el dibujo que dedicó al convento segoviano de los Carmelitas (de recoletos lo titula) y a la iglesia de la Vera Cruz, igualmente preparatorio de una litografía en color.

José María Avrial, que de 1837 a 1840 fue Director y maestro principal de la Escuela de Bellas Artes de Segovia, hizo dos cuadernos de dibujos segovianos, de los que alcanzó gran éxito el de los exteriores e interiores del alcázar, que - tras el incendio de 1862- sirvieron de pauta para su reconstrucción por Antonio Bermejo y Arteaga entre 1882 y 1891.[6] En el primero de esos álbumes que tituló *Segovia pintoresca*, se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que Avrial fue miembro de número, y ha sido editado en 1905, 1853 y 2002, se incluyen dos aguadas y dos dibujos de la catedral (láminas 10 a 14). Las aguadas, números 10 y 13-14, recogen una vista del templo desde la cuesta de los Hoyos y dos de los tramos del claustro con sus delicados claristorios. Los dibujos (láminas 11 y 12) corresponden a dos vistas elevadas del templo realizadas desde la torre de San Andrés y desde la de San Miguel. La de la fachada principal incluye el enlosado a medias de cerrar y la de la cabecera repite la visión del monumento de Dequevauviller, pero es mucho más minuciosa, ya aparece el cerramiento con hitos con bolas y por estar realizada desde un punto elevado y más hacia levante, en el perfil del templo no se nos hurta la capilla del sagrario.[7]

De la siguiente década son las vistas de la catedral de Nicolas Marie Joseph Chapuy (1790-1853), que para su obra *L´ Espagne* hizo siete estampas con motivos segovianos. Una de la cabecera desde la plaza mayor y otra del interior del claustro que formó parte de su anterior *Le moyen-age monumental et arhéologique* (también

aparece la catedral en su vistas general de la ciudad y en hermosa y forzada litografía titulada *Vue de la Tour* en la que la ciudad se ve desde levante, dominada por el alcázar sobre su escarpa, y a la derecha aparece la fachada oeste de la catedral). Chapuy un «excelente dibujante francés, fue discípulo de la Escuela Politécnica de París e ingreso en el ejército, pero en 1823 fue apartado de él por bonapartista», comenzando a hacer dibujos de arquitectura, ocupación que le llevó por Francia, España, Italia, Alemania y Suiza (Santamaría, 41 y 42). El dibujo es de gran calidad y por su precisión parece confirmar la noticia que señala que Chapuy trabajó a partir de fotografías de Girault de Prangey.[8] También es suyo otro grabado de la misma serie, titulado «Cloitre de la Cathédrale, Ségovie», que se fecha en 1843, y reproduce la nave este desde el centro de la misma hasta la entrada a la capilla de Cabrera.

En la segunda mitad de la cuarta década del siglo XIX se fechan dos muy distintas series de dibujos de Segovia: una de Francisco de Paula Van Halen (1814-87), y otra de Valentín Carderera y Solano (1796-1880). El primero, tan prolífico como torpe, presenta una la vista noreste de la catedral que antes recogieron Dequevauviller, Avril, y Chapuy, pero es de tal imprecisión que resulta evidente que no conoció la obra de ellos.[9] La obra de Carderera, que forma parte del muy rico fondo de imágenes de arquitectura medieval que guarda la FundaciónLázaro Galdeano y que creo debe fecharse hacia 1840, es una aguada con lápiz, similar técnicamente a otras muchas del autor, que representa la catedral desde el oeste, dese la zona de Sancti Spiritu, dominando una muralla hoy perdida (Sanchéz Díez 1904, 210, de donde se reproduce en este texto). Muestra el conocido buen encaje, y el sólido conocimiento de la arquitectura monumental que caracterizó a un pintor que también era un muy buen historiador del arte.

Alfred Guesdon (1808-76) realizó una vista de Segovia que forma parte de sus *L'Espagne a vol d'oiseau* de 1855 (Segovia es una de las 16 poblaciones incluidas en las 24 láminas de su obra), realizadas con la ayuda de fotos tomadas por Clifford desde un globo aerostático, en una cuidada litografía de la que conozco algunos ejemplares coloreados. Son vistas que tienen su mejor, pero remoto antecedente en el Civitates Orbis Terrarum de G. Braun y F. Hogenberg que se publicó entre 1572 y 1618. Las vistas españolas son obras ya depuradas de un artista que antes, en 1848 y entre 1849 y 1852, publicó sus series dedicadas a Francia e Italia, con 44 y 40 estampas. En su momento representaban la unión de procedimientos vanguardistas como el daguerrotipo, el globo aerostático y la técnica litográfica, que permitía una

más detallada representación de la realidad, y la vista de Segovia nos proporciona una litografía aérea en color que es un documento histórico casi único.[10]

En 1862 (300 años después que Wyngaerde) o en fecha muy cercana a esa, visitaron Segovia Doré, Parcerisa y G. E. Street, que pudieron también coincidir en la ciudad con los dibujantes que trabajaban realizando los levantamientos y bocetos para *Los Monumentos arquitectónicos de España*, y con los primeros fotógrafos que recogieron sistemáticamente sus monumentos. De forma arto distinta recogen los tres primeramente citados la catedral en sus obras.

En su viaje de 1862, realizado con su amigo y gran hispanista Jean Charles Davillier, Gustave Doré debió tomar el apunte que más tarde se convirtió en aguafuerte con el alcázar y la catedral, en una composición tan emotiva como libre, en la que por primera vez la catedral no es un mero telón del alcázar que más que idealizado parece parcialmente inventado, aquí –aún en segundo término– tiene una importancia compositiva, aunque los detalles del templo sean una mera sugerencia poco fiel. Lo que importaba es lograr una impresión marcadamente romántica, y ciertamente se logró. El interés que con el que ambos se acercan al conjunto catedralicio es evidente en el grabado de la catedral desde el ángulo sureste, que recoge las fachadas de poniente y meridional de la catedral, con una ajustadísima composición y dibujo bastante preciso (tanto de la catedral, como de las defensas de la ciudad), y en el que el aire romántico lo aportan el tratamiento del paisaje y, especialmente, un cielo plomizo y abigarrado.

F. X. Parcerisa impulsó la publicación de *Recuerdos y Bellezas de España*, empresa sumamente ambiciosa en la que el artista asumió también el papel de empresario del proyecto, que entre 1839 y 1872 permitió publicar once volúmenes, comprendiendo 28 provincias españolas. La identificación entre el autor y los *Recuerdos* fue tal que muchas veces son citados los *Recuerdos* como obra de Parcerisa, olvidando que los textos de los volúmenes eran de José María Quadrado, Piferrer, Pi y Margall y Pedro de Madrazo (primero fue fruto de la colaboración entre Parcerisa y Piferrer, muerto Piferrer es Pi y Margall quien escribe el tomo de Granada y cuando éste último reniegue de su época conservadora y pase a militar en el anticatolicismo y el federalismo, Parcerisa recurrirá a Quadrado que es autor de cinco tomos, entre ellos el dedicado a Segovia, con Salamanca y Ávila).

Francisco Xavier Parcerisa Boada (1802-1876), será también el autor de unas 600 estampas de *Recuerdos, realizadas con* dos piedras litográficas (con tintas negra y parda o negra y sepia) que le permitían, jugando con el papel y las gradaciones de

la impresión, lograr una aparente riqueza cromática que superaba a la inicial bicromía del procedimiento. Destaca tanto el número como la calidad, siendo aún válido lo que sobre su obra escribió Álvaro López Núñez:

> !Cuan diferentes estas litografías llenas de calor y movimiento, ennoblecidas por un espíritu que las enaltece y vivifica, de estas otras ilustraciones, hoy en uso, producto de la insensible cámara fotográfica manejada por damiselas cursis o viajeros distraídos é insubstanciales¡

Como era costumbre en la estampación romántica y casi norma en la obra de Parcerisa, en las litografías aparecen personajes a pequeña escala, unos netamente populares y otros pertenecientes a la burguesía. La mezcla entre el realismo fotográfico y el romanticismo contenido, hace que sus litografías equidisten entre las láminas de Villamil y los grabados de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. Huye Parcerisa tanto del pintoresquismo cuasi literario y excesivamente evocador del primero, como de la fría taxonomía de los grabados auspiciados por la Academia (alzados, plantas, secciones), que vinieron a ser una competencia desleal a su proyecto.

De las diecisiete litografías de los monumentos de la ciudad segoviana, a la catedral dedicó Parcerisa cuatro, dos del exterior y dos del interior, en las que a pesar de la expresión «sacado del natural» que consta en ellas parece evidente que utilizó tanto algunas estampas de las ya vistas, como daguerrotipos perdidos, cuyo empleo explica la fidelidad al original de sus obras (las cuatro litografías son de S. Ysla). Cuatro era un alto número de estampas si se compara con las dedicadas a la catedral luego por Street, y en ello debió tener mucho que ver Quadrado que elogió en grado sumo al templo.

La que reproduce la catedral desde el suroeste, precedida de las murallas, es de las más conformes con la estética romántica. La de la cabecera desde la plaza mayor, a mi juicio, se debe basar en un daguerrotipo perdido que repetía el enfoque del grabado de Chapuy. También parte de un grabado de Chapuy la litografía de la crujía norte del claustro catedralicio, aquí el planteamiento es el mismo, pero el campo es más amplio al situarse el dibujante en la entrada del claustro, por lo que recoge todos los ventanales de la crujía, y el arranque de la crujía septentrional.

Entre los personajes que completan la obra y sirven para dar la escala del monumento, introduce un grupo de lo que parecen visitantes interesados que parecen comentar la arquitectura del claustro. Distinto es el carácter del interior de

la catedral, en el que Parcerisa huyendo otra vez del eje del templo, se sitúa en el primer tramo del centro, algo hacia el norte y realiza una composición de la nave central y la meridional en la que contrastan el punto de vista alto para recoger la traza de las bóvedas con el juego geométrico del pavimento y la disposición en primer plano de un grupo de tres figuras y el trascoro realizado con un retablo procedente de la capilla del palacio de Riofrío, de acuerdo con un proyecto de instalación en la catedral que realizó en 1783 Juan de Villanueva.

En las mismas fechas visitó Segovia el arquitecto inglés Georges Edmund Street, que publicará en 1865 *Some Account of Gothic Architecture in Spain,* libro que supera en mucho su humilde título y que incluye dibujos de templos románicos segovianos como San Esteban, San Martín, la Vera Cruz y San Millán (de los dos últimos aporta también plantas), y únicamente recoge la planta del monasterio de El Parral y un dibujo y la planta de la catedral entre los edificios góticos.[11]

Sobre el alcance y el concepto de lo gótico en Street ya dije que el de Street «es un libro aún valido, que presenta un primer inventario parcial de nuestra arquitectura gótica, que incluye también a buena parte de la arquitectura románica que él considero dentro del campo de lo gótico. Decimos parcial por relegar a un muy secundario papel al tardogótico del XVI, y por no tratar por extenso ninguna de las catedrales de dicho siglo (clarificador es que en Salamanca se detenga en la vieja catedral románica y casi olvide la nueva de Hontañón, y que ante el paso de una a otra escriba: «a fe que no conozco un cambio más sorprendente que el que se advierta al pasar de la modesta, pero grandiosa sencillez del viejo santuario, a la imponente magnitud y estilo aparatoso de la catedral nueva)» (Gutiérrez 2006, 9-10).

Sobre el escaso valor que confiere a la catedral segoviana nada más claro que sus propias palabras: «voy a empezar por la catedral mis notas arquitectónicas, en obsequio a su categoría, pero no en atención a sus méritos, ni su antigüedad», pero debe apuntarse que después, en el comentario que hace sobre ella, se desmiente rotundamente al decir que «es el más importante edificio medieval de Segovia, pero también el más moderno» y además de efectuar un positivo análisis del edificio reconstruye con evidente acierto su historia constructiva (Street 1926: 161-164). No obstante lo anterior, en la portada de la primera de las muchas ediciones de su libro incluye una estampa de la fachada oeste de su catedral, SEGOVIA VISTA DESDE EL ALCÁZAR, con una muralla reconstruida. Es poco más que un apunte y no casa bien con los dibujos de un arquitecto e historiador de la arquitectura que, como ya dije

«dibuja sobre lo que escribe y escribe sobre lo que dibuja» (Gutiérrez, 2006, 13). Muy otro es el carácter de su planta del complejo catedralicio, que en el templo incluya detalladas proyecciones de sus bóvedas y de la situación del coro (es menos detalladas y algo impreciso en el claustro y sus dependencias y en la sacristía) y recoge algunas marcas de cantería.

A partir de esa fecha la catedral de Segovia siguió siendo motivo para los dibujantes y pintores que hasta la ciudad llegaban, pero la mayor parte de las imágenes de la ciudad y de la catedral a partir de ese momento pasan a ser realizadas por procedimientos fotográficos. Las aquí recogidas o citadas forman el corpus de imágenes de la catedral durante trescientos años: salvo una planta y algún interior, la mayor parte vistas generales de su exterior. A este conjunto de estampas y dibujos que sirven para definir que la catedral fue un hito más destacado en el paisaje de la ciudad de lo que lo es hoy, le cuadra lo que Ruiz Hernando (2003, 10) dice respecto a la colección de dibujos catedralicios (es cita algo forzada, pero así este artículo es capicúa respecto a las citas, empezando y acabando con una del homenajeado): «Los hay atractivos y de calidad, otros no tanto, pero evidentemente entre otros forman un conjunto coherente, de singular valor, para la comprensión de aquello a lo que denominamos catedral»

Lista de referencias

Ariño Colás, José María. 2007. *«Recuerdos y bellezas de España»: Ideología y estética.* Zaragoza.

Avrial y Flores, José María. 2002. *Segovia pintoresca.* Segovia.

Cillanueva de Santos, Miguel Ángel. 2009. *La construcción de la catedral de Segovia a través de sus cuentas: estudio patrimonial, financiero y contable de la edificación de la «Dama de las Catedrales»*. Segovia.

Chapuy, Nicolás-Marie-Joseph. 1839-40. *Le moyen-age monumental et arhéologique.* París.

——— . 1844-51. *L'Espagne, vues des principales villes de ce royaume*. Paris. (Reedición: Madrid. 1992)

Cortón de las Heras, Mª Teresa. 1997. *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Segovia.

Davillier, Jean-Charles y Doré, Gustavo. 1874. *Voyage en Espagne.* París.

Galera i Monegal, Montserrat. 1998. *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Barcelona.

Gámiz Gordo, Antonio. 1999. «Ciudades dibujadas a vista de pájaro o retratadas desde globo: Guesdon y Clifford hacia 1853». *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura* 1: 170-180.

——— . 2004. «Paisajes urbanos vistos desde globo: dibujos de Guesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-55». *Revista de expresión gráfica arquitectónica* 9: 110-117.

Giménez Cruz, Antonio. 2007. *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*. Málaga.

Gutiérrez Robledo, José Luis. 2006. *Los dibujos de arquitectura medieval española de G. E. Street.* Ávila.

Halen, Francisco de Paula van. 1847. *La España pintoresca y Artística. El Escorial, La Granja y Segovia*. Madrid.

Kagan, Richard L. (dir.). 1986. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid.

Laborde, Alexandre. 1829. *Voyage Pittoresque et Historique de L´Espagne (1806-1820)*. París.

Lecea y García, Carlos de, 1889. «Memorial histórico de Segovia escrito por don Juan de Pantigoso en 1523», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIV. 1889: 212-261.

López Ulloa, Fabián. 2009. «George EdmundStreet(1824–1881) y su contribución al estudio de la arquitectura gótica en España». En *Actas del VI Congreso Nacional de Historia de la Construcción.* Madrid. 789-800.

——— . 2011. «La tipología de la arquitectura gótica española a través de los apuntes de George E. Street, a los 150 años de su primer viaje a España».En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: 777-789.

Mateo, Matilde. 2000. «Sobre miradas y destrucciones: los británicos y la arquitectura medieval española», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.90:9-25. Madrid.

Pereda Espeso, Felipe y Marías Franco, Fernando. 2004. «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos». En *Eria*, nº 64-65: 129-157.

Roscoe, Thomas. 1837. *The Tourist in Spain, Biscay and the Castiles*. Londres

Ruiz Hernando, Antonio. 1994a. *Iconografía del alcázar de Segovia.* Segovia.

——— . 1994b. *La catedral de Segovia*. León

——— . 2003. *Las trazas de la catedral de Segovia.* Segovia.

——— . 2008. *Monumentos arquitectónicos de España. Iglesias parroquiales de Segovia.* Madrid.

Quadrado, de José María. 1865. *Salamanca, Avila y Segovia* (*Recuerdos y bellezas de España).* Barcelona. Del capítulo de Segovia hay una edición facsímil realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia (1977. Segovia), otra realizada por Ámbito y la Diputación de Segovia (1993, Salamanca), y otra por MAXTOR, (2007. Segovia).

Quirós Linares, Francisco. 1991. *Las ciudades españolas en el siglo XIX. Vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon. Planos de Francisco Coello*. Valladolid.

Sánchez Díez, Carlos. 2004. «Dibujos de tema segoviano en la Colección Lázaro», Revista *Goya* 299: 103-114, Madrid.

Santamaría, Juan Manuel [textos]. 2004. *Imágenesde Segovia en las artes de la estampa: colección Caja Segovia*. Segovia.

Sociedad Española de Excursiones. 1919. Homenaje a José María Quadrado. Madrid.

Street, George Edmund. 1865. *Some Account of Gothic Architecture in Spain.* 1968. Madrid.

Street, George Edmund. 1926. La arquitectura gótica en España, Madrid, 1926.

Van Halen, Juan. ¿1847? *España pintoresca y artística Escorial, Granja y Segovia* / [texto y dibujos]. Madrid.

Vivian, Georges. 1838. *Spanish scenary*. Londres.

——— . 1839. *Scenery of Portugal and Spain.* Londres.

VVAA. 1920. *Homenaje a la gloriosa memoria del polígrafo balear D. José María Quadrado en el primer centenario de su natalicio (14 de junio de 1819): tributado por la intelectualidad mallorquina en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Palma, día 23 de noviembre de 1919.* Palma de Mallorca.

Zamora Canelleda, Alonso. 1995. *El acueducto de Segovia*. Segovia.

Notas

1. Ruiz Hernando, en *Iconografía del alcázar de Segovia,* incluye un buen número de los dibujos y grabados generales de la ciudad al tratar del alcázar, recogiendo por ello muchas de las imágenes de la catedral que aquí no se repiten. Quede constancia.
2. Galera y Monegat señala que la panorámica desde el sur (AM. 30 y nº 44 de Kagan) está hecha a partir de la otra vista de Segovia desde el noreste (AM. 29 y nº 43 de Kagan), aquella en la que aparece el acueducto, y de un dibujo preparatorio, el SP 12. Las dos vistas están hoy en Ashmolean Museum (Departament of westertn Art Library. Print Room) de Oxford. El dibujo preparatorio en Stedelij Tretenkabinet de Amberes. Sobre las vistas segovianas ver también Sánchez Díez 2004: 155-158. Comparto con Sánchez Díez la denominación de vistas del noroeste y suroeste.
3. No es este el lugar para extenderse en lo relativo a la construcción de la catedral, bien estudiada en Ruiz Hernando 1994b y Cortón de las Heras 1997.
4. En la obra de Laborde se incluye un grabado de la ciudad desde el norte, en el que la catedral aparece representada a menor escala, y de forma casi abocetada. El dibujo es de Liger y el buril de Duhamel, y se reproduce en Santamaría 2004: 72a.
5. En los 4 vols. de la obra de Louis Joseph Alexandre de Laborde se incluyeron 349 grabados de distintos artistas, que muchas veces fueron burdamente replicados por otros grabadores.

6. Avrial es una figura fundamental del dibujo arquitectónico en Segovia, que tuvo un papel fundamental en la realización de los bocetos para las estampas de *Monumentos arquitectónicos de España* (Ruiz Hernando 2008).
7. Ya se ha dicho que el modelo que publicó Laborde tiene antecedentes y consecuentes de muy distinta calidad. Al comparar las distintas imágenes debe tenerse en cuento a las distintas características técnicas del dibujo y las estampaciones.
8. Sobre el tema del uso de las fotografías como fuente de los bocetos de las estampas ver el artículo citado de Gámiz Gordo. 2004.
9. La comparación entre las obras de Abril y la de Van Halen pone en evidencia todas las conocidas carencias del último.
10. Sobre el procedimiento usado por Guesdon ver los artículos de Gámiz Gordo: 1999 y 2004, y un acercamiento válido a las vistas españolas en Quirós Linares1991.
11. Su obra configuró y configura la visión del gótico peninsular en el mundo ínglés. Por precisar su importancia de acuerdo con la moderna moda de recoger sus *impactos,* apunto que conozco una docena de ediciones en inglés realizadas desde 1865.

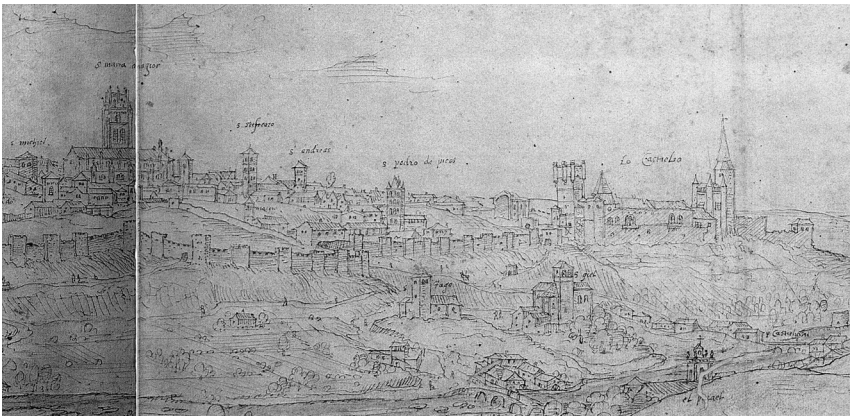


Figura 1. Anton Van den Wyngaerde.1563. Detalle de la vista general desde el noroeste

Figura 2. Anton Van den Wyngaerde.1563. Detalle de la vista general desde el suroeste

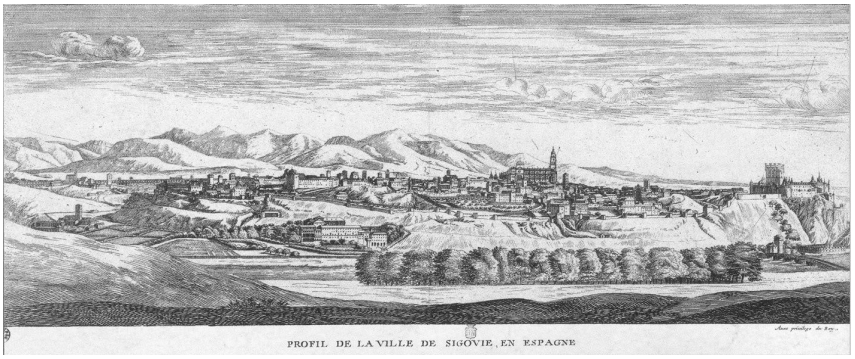


Figura 3. Louis Meunier, h. 1665, punta seca. Profil de la ville de Sigovie, en Espagne

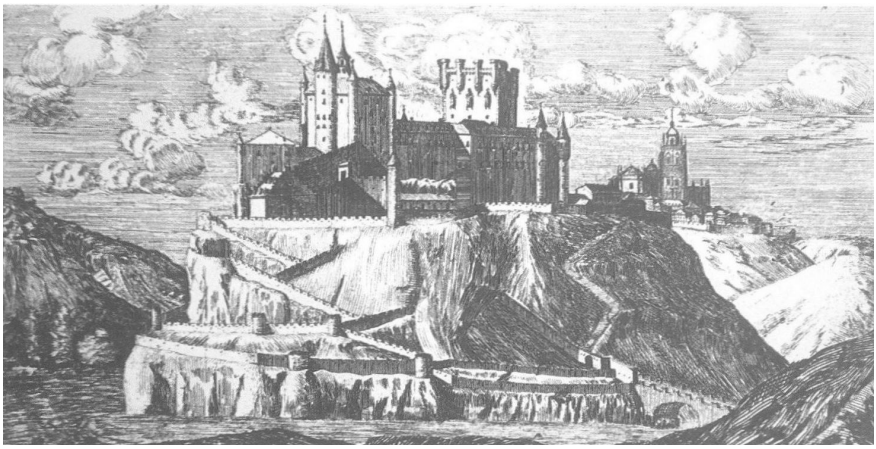


Figura 4. El alcázar por detrás, punta seca de Louis Meunier, h. 1665

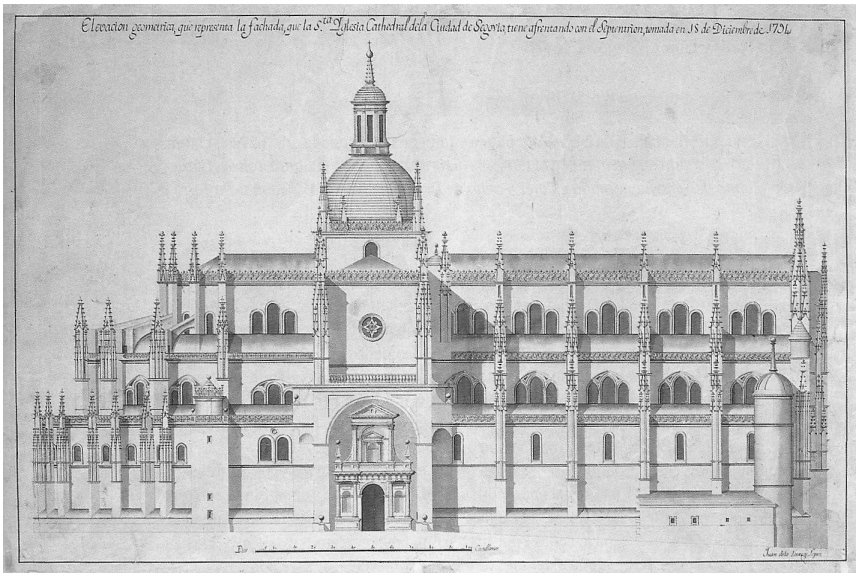


Figura 5. Juan de la Torre y López, 1794, tinta y aguada. Fachada norte de la catedral de Segovia

Figura 6. Six, Geissler y François Jacques Dequevauviller, h. 1805, aguafuerte. Catedral de Segovia desde la plaza mayor

Figura 7. Segovia. Plaza de toros, acueducto y catedral. DavidRoberts 1837

Figura 8. David Roberts. Segovia desde el noreste. Óleo. Colección particular en Segovia

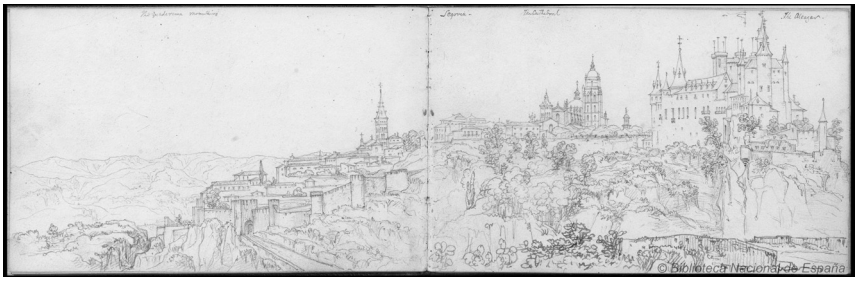


Figura 9. George Vivian. Vista panorámica de Segovia desde el norte. BNE

Figura 10. José María Avrial.Dibujo. Catedral desde la torre de san Andrés

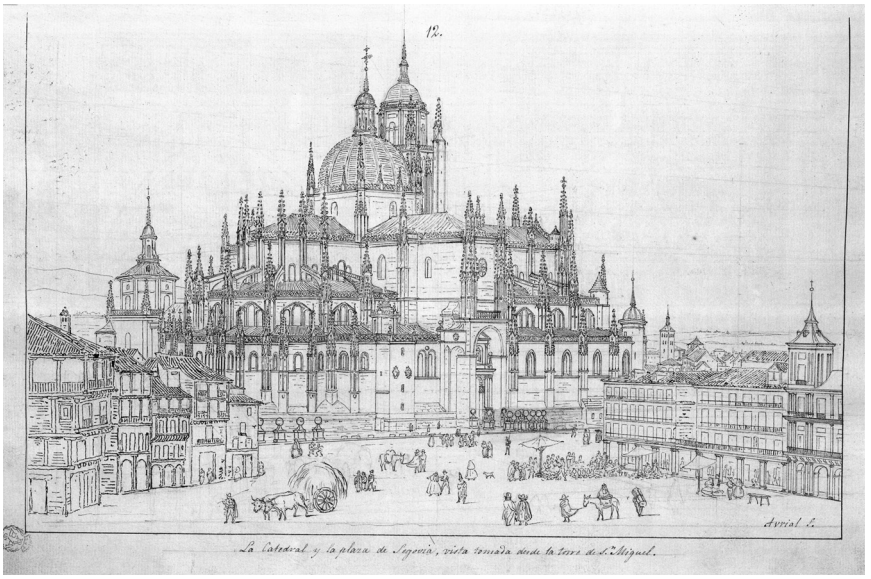


Figura 11. José María Avrial.Dibujo. Catedral desde la torre de San Miguel

Figura 12. José María Avrial.Dibujo. Catedral desde la cuesta de los Hoyos

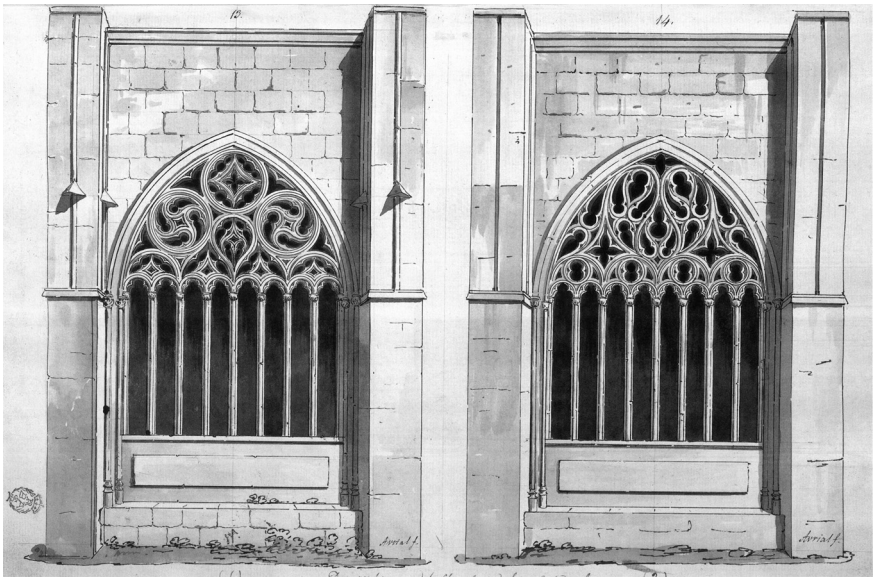


Figura 13. José María Avrial. Aguada. Dos detalles del claustro

Figura 14. Francisco Van Halen. Dibujo para España pintoresca y artística

Figura 15. Nicolás Chapuy. Plaza y catedral. Museo de Segovia

Figura 16. Catedral de Segovia h. 1840. Dibujo de Valentín Carderera (Fundación Lázaro Galdeano) nº 9624

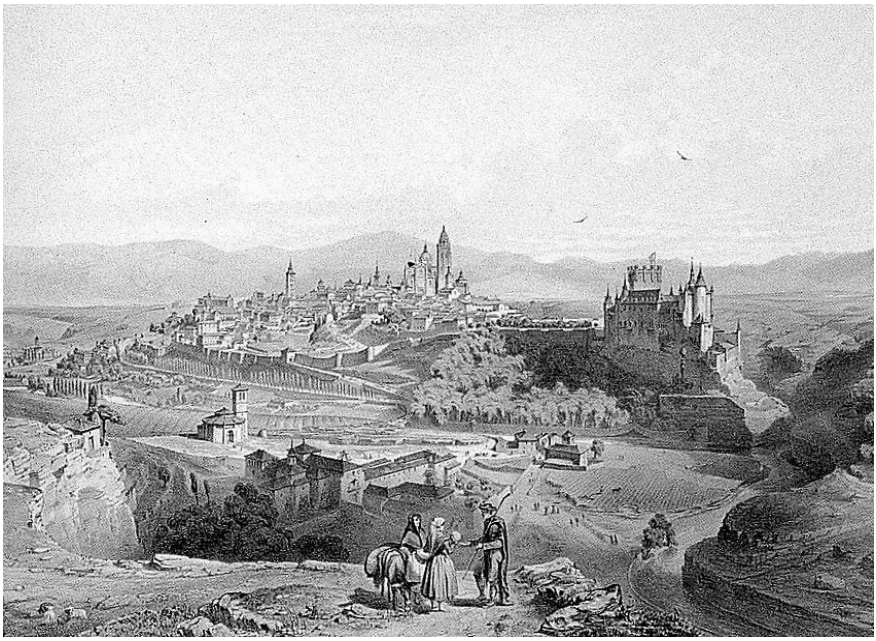


Figura 17. Litografia de Alfred Guesdon, 1855. Vista de Segovia desde Zamarramala

Figura 18. El alcázar y la catedral. Grabado de Gustavo Doré

Figura 19. La catedral. Grabado de Gustavo Doré

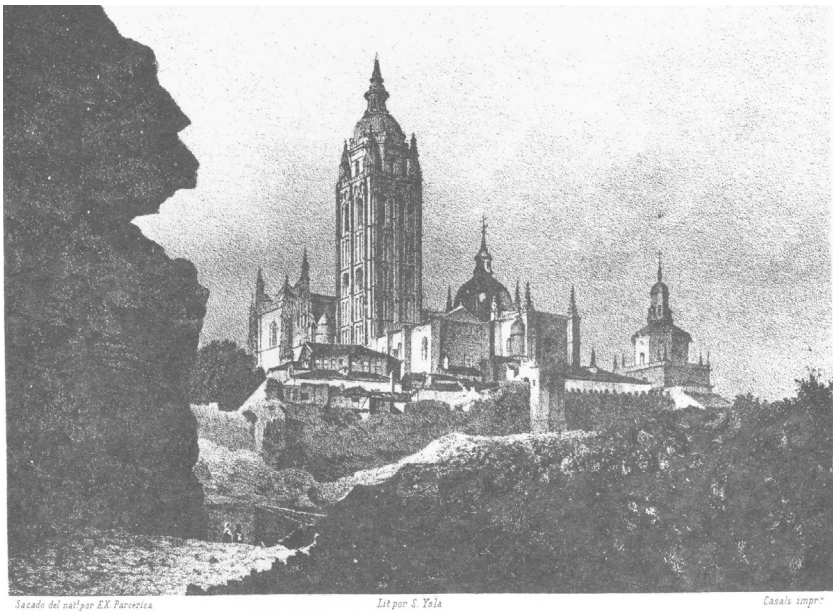


Figura 20. Litografía de F. X. Parcerisa. Segovia. Catedral exterior

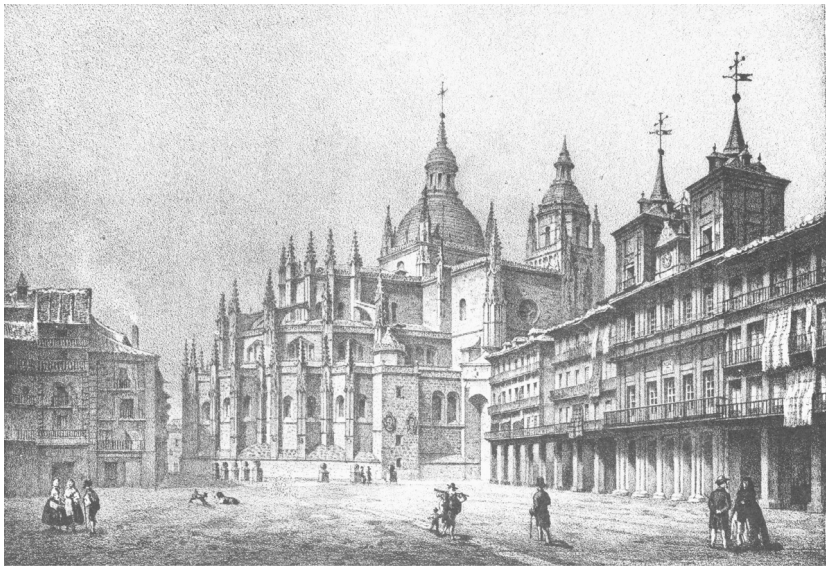


Figura 21. Litografía de F. X. Parcerisa. Segovia. Cabecera de la catedral

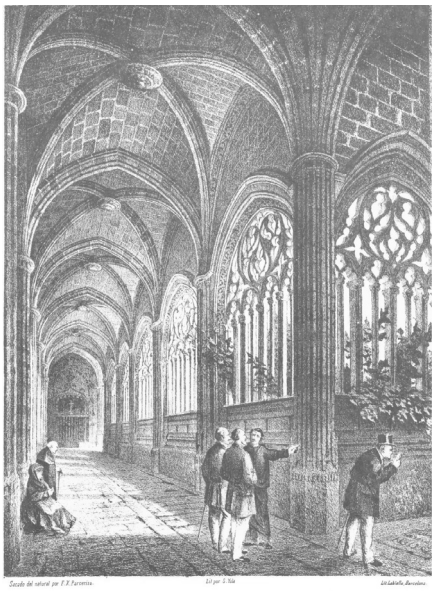


Figura 22. Litografía de F. X. Parcerisa. Segovia. Claustro de la catedral

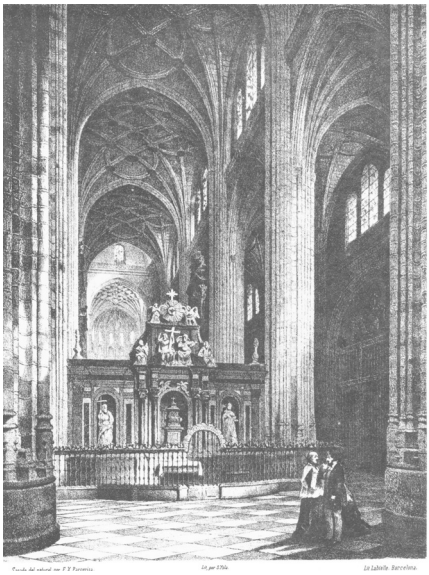


Figura 23. Litografía de F. X. Parcerisa. Segovia. Interior de la catedral

Figura 24. G. E. Street. exterior de la catedral de Segovia

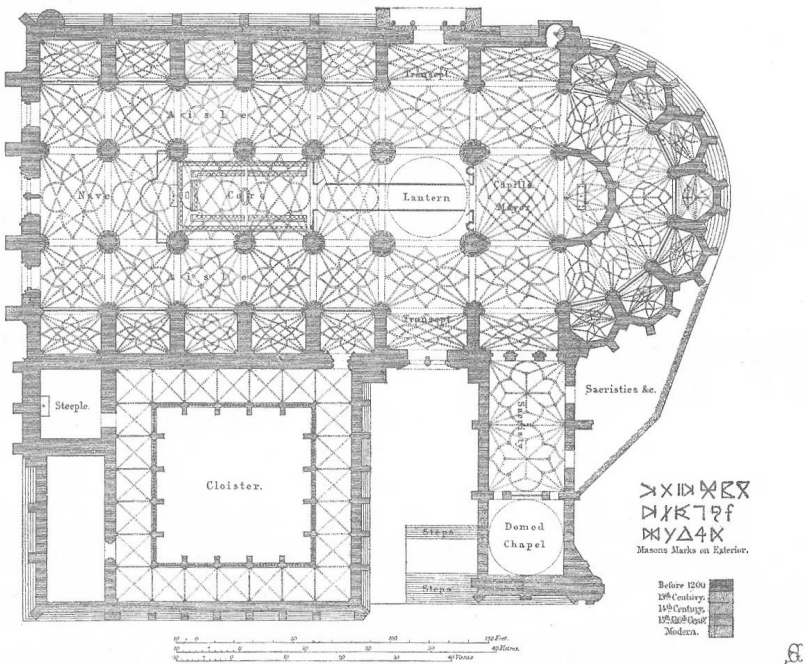


Figura 25. G. E. Street. Planta catedral de Segovia

La portada de San Frutos de la Catedral de Segovia. Proyecto y ejecución

Ignacio Hernández García de la Barrera
Raimundo Moreno Blanco

Es para nosotros un verdadero placer y un honor colaborar en esta recopilación de ensayos dedicados al profesor Ruiz Hernando en el momento de su jubilación. Junto a muchos otros investigadores y profesores, nos reconocemos deudores de su magisterio y al tiempo, sobre todo, de sus infinitas generosidad y amistad. Vayan pues para él todo nuestro reconocimiento y gratitud.

Hace algunos años tuvimos la fortuna de, junto a nuestros compañeros en la redacción de los tomos correspondientes a Segovia de la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, conocer de su mano la arquitectura de la provincia, convirtiéndose a la postre esta convivencia en un acercamiento a lo segoviano en sentido amplio, puesto que, como ya se ha dicho sobre Antonio, «nada de Segovia le es ajeno» o, como él mismo afirma, «Nací en Segovia y siempre he vivido en ella. Mi conocimiento de la misma dimana del contacto diario con su realidad física». La catedral no quedó fuera de esas andanzas, y juntos pudimos visitarla y recorrerla; este es el punto de partida del presente texto, que pretende un acercamiento documental y analítico a parte de su dilatado proceso constructivo, el referido a la portada norte del crucero, dedicada a San Frutos, que constituye una de las páginas más intrincadas y brillantes de la arquitectura postescurialense en la ciudad.

Pasada la «revuelta de las Comunidades» y con la ciudad todavía a la cabeza de la actividad industrial, decisiones de diversa índole harán que se produzcan notables transformaciones en su fisonomía, principalmente, en los terrenos destinados a albergar las sedes del poder.

Con una institución municipal que todavía vivía «de prestado» en cuanto a su ubicación se refiere y un cabildo catedralicio que difícilmente podía oponerse a la voluntad regia de alejar la catedral de las inmediaciones del Alcázar, se reunieron las circunstancias para que ambas corporaciones formalizasen su nuevo emplazamiento en la zona alta del núcleo, en el entorno de la iglesia de San Miguel y el convento de Santa Clara.

Comenzaba así la concepción de la plaza Mayor, proyecto que pasó por múltiples avatares, cuya apariencia, de manera no del todo fiel, hoy conocemos.

En la imagen de una urbe que, como definió certeramente Martínez de Pisón (1976), hasta el siglo XVI «se configura y cristaliza y desde él se fosiliza y deteriora», la llegada del 1600 supuso el inicio de un periodo de largos siglos de cierto estancamiento. De ahí que la construcción de la portada de San Frutos a partir de su primera década pueda entenderse como una suerte de hito que marcó el cambio definitivo en la arquitectura de una ciudad que hasta entonces había ido conociendo el clasicismo de manos de Juan de Herrera y Francisco de Mora en sus sucesivas intervenciones en la Casa de la Moneda, el Alcázar, la Fuencisla o la Puerta de Santiago.

Arrancaba así la vida de una portada que mostraba evidentes disonancias formales con el resto de la fábrica catedralicia, «propiamente hablando es un lunar en la gran fáb. del templo», dice Madoz (1845-50, 14:122), siendo una de las obras en las que Pedro de Brizuela, su autor, se muestra más fiel a su tiempo.

La portada de San Frutos en el contexto de la obra de Pedro de Brizuela (ca. 1555-1632)

Quien llegó a ejercer cargos de responsabilidad en los diferentes ámbitos de su disciplina, dejó una obra a la cual el paso de los años y las investigaciones van dando forma y certeza.

La actividad de Brizuela tanto en el campo municipal, como diocesano y de Corte, además de su prolongado ejercicio documentado, hacen que su huella pueda seguirse en obras de muy variados carácter y envergadura.

Las primeras noticias sobre su actividad se sitúan en la década de los ochenta, en relación a unos pagos por su trabajo como carpintero en las obras de acondicionamiento del Alcázar, de la mano de Francisco de Mora, así como a su labor, en las mismas condiciones, realizada en la Casa de la Moneda.

A partir de ese momento, el papel de Brizuela en el panorama artístico segoviano será fundamental, con muy diferentes cometidos y cargos. En un somero repaso cronológico a su actividad, hay que referir la noticia de su presencia como fiador en un proceso que se llevó a cabo contra unos colegas carpinteros, en 1590 (Villalpando 1960, 472). El año siguiente trabaja en la iglesia de San Antón, junto a Pedro Ortiz y Pedro de Prado, carpinteros también, en una intervención que más parece una reforma que una obra nueva dados el plazo y el coste presentes en la documentación, a pesar de que en ella aparecen las condiciones para hacer «la yglesia del Señor Santo Anton desta Cibdad» (Vera 1950b, 150-152).

Su trabajo en la catedral se inicia en 1589, cuando realiza, junto a Rodrigo del Solar y Juan de Gogorza, las condiciones para la cripta de la capilla de Santiago (Cortón 2008, 119). Entre 1593 y 1594 se realiza la reja de dicha capilla, cuya traza habían dado los propios Brizuela y Del Solar, quienes a su vez aparecen como testigos de las condiciones del contrato; la ejecución corrió a cargo de Pedro de Salamanca.

Posteriormente, hacia 1597, aparece dando la traza para la portada de la parroquia de Santa Eulalia, al tiempo que se sitúan sus trabajos en el convento de San Agustín, si bien permanece sin determinar cuál fue concretamente su cometido.[1]

Antes de finalizar el siglo se ocupa de las obras de la iglesia de San Roque, templo segoviano del que nada queda, salvo la memoria lejana de un jardín que conserva su nombre, encargo que recibió del Ayuntamiento, según consta en un «memorial» sobre su obra elaborado por él mismo , la iglesia de San Eutropio, en El Espinar, la capilla de los Suárez de la Concha, en el monasterio de Santa Cruz y el hospital de Santa Catalina.

En lo que se refiere a San Eutropio, recoge González Alarcón el encargo que recibió Brizuela «maestro de El Alcazar», para visitar la fábrica y realizar una traza, abonándosele «cinco ducados de oro».

En el monasterio de Santa Cruz, la familia Suárez de la Concha se hizo con los derechos de unas capillas próximas al crucero, en su costado meridional, y licencia para levantar allí una sola, bajo su patronazgo, siendo las trazas y condiciones del autor aquí tratado y datables en 1599.

También en tan crítico año debido a la peste y por encargo municipal asumió la reforma del hospital de Santa Catalina, cuyos trabajos se prolongaron dos meses y valoró en cuatrocientos ochenta reales.[2]

Otro hospital, el conocido como «de los convalecientes», se levantó a comienzos de siglo, según mandas testamentarias de Juan Núñez de Riaza y destinado a aquellos enfermos que salidos del de la Misericordia aún debían recibir cuidados. La traza y condiciones serán de Brizuela, así como la resolución de las contingencias que pudiesen surgir a lo largo de la obra, mientras que la ejecución corrió a cargo de Jusepe Zazo.

Aparece posteriormente en las obras de los conventos de San José y de la Concepción Francisca, si bien de su paso por el primero los datos son escasos; en lo referido al segundo, se conoce que su origen debe situarse en una donación realizada por Diego Arias Dávila destinada a fundar un «colessio e monasterio para que entren en él doncellas nobles y pobres». Se estableció en unas casas que Don Diego tenía próximas al Colegio de la Compañía, comenzando las obras en 1600 y la vida conventual el año siguiente, a pesar de que los trabajos no se consideran concluidos hasta 1602. Trabaja aquí Brizuela junto a Pedro del Fresno, quienes recibieron por su cometido siete mil quinientos cuarenta y dos reales (Villalpando 1952, 323 y 326).

En 1601 se fecha el comienzo de su actividad en la iglesia de San Sebastián, de Villacastín, que se prolongará más de un cuarto de siglo; de ello son fruto las portadas meridional y occidental, apareciendo ya elementos característicos de su lenguaje formal, el mismo que hizo que durante algún tiempo se atribuyesen a Herrera (Llaguno y Ceán 1829, 89; Ibot 1920; Martín 1972; Moreno 1990, 346-348).

Por el «memorial» se sabe que en 1602 se encontraba trabajando en el hospital de Sancti Spiritus, de la capital, para el que realizó traza y condiciones, mientras que la ejecución corrió a cargo de Bartolomé García, colaborando también Pedro del Fresno y Juan Laguna (Quintanilla 1949, 65 y 68; Quintanilla 1962, 111). En estas mismas fechas, además, debía estar trabajando en el convento de San Francisco, de Cuéllar.

Su actividad resulta incesante en ese momento, dejando constancia de ello su presencia en el Colegio de la Compañía, así como en el Hospital de la Misericordia, de nuevo en el de Convalecientes o en la misma catedral, donde realiza algunos trabajos menores en torno a 1603.[3]

A 1605 corresponde una nueva intervención de Pedro de Brizuela en el convento de Santa Cruz; aparece entonces referido como «maestro de carpintería y albañilería», comprometiéndose a realizar «la armadura del cuerpo de la iglesia»

(Herrero 1999, 372). Poco después hay que ubicar otra referencia de la Casa de la Moneda. Durante el reinado de Felipe III se produjo un incendio en la misma que requirió la intervención del arquitecto real, Francisco de Mora, quien hizo las trazas necesarias, mientras que Brizuela aparece como aparejador.[4]

Como ya se ha visto, sus trabajos incluyeron también el ámbito provincial y de este modo se sigue su huella por diversos lugares de esa jurisdicción; a su mano corresponde la traza de la iglesia parroquial de Veganzones, obra hoy un tanto desfigurada, que ejecutaron Juan de Naveda y Pedro de la Sierra (Quintanilla 1949, 45; Quintanilla 1962, 176). La venta de la Fuenfría, secularmente vinculada a la tierra segoviana, también recibió por estos años la intervención de Brizuela,[5] al igual que lo que ocurriría posteriormente con el templo parroquial de Otero de Herreros[6] o el sitio real de Valsaín, con el que estaría relacionado largo tiempo.[7]

El prestigio y reconocimientos alcanzados ya, hicieron que a partir de ese momento asumiese casi sin excepción los más relevantes encargos que habrían de ejecutarse en la ciudad. Aparece entonces en la que será gran reforma urbanística que dará origen a la actual plaza Mayor, de la mano del concejo que le encarga las casas consistoriales;[8] así mismo y de nuevo en relación con Francisco de Mora, asume las obras del santuario de la Fuencisla,[9] sin olvidar, por supuesto, que será en estos años cuando se sitúa su nombramiento como maestro de las obras de la catedral, comenzando su continuada presencia en la misma, así como el origen de su intervención en las portadas meridional y septentrional.

Igualmente, en la zona de la cabecera, se proyectó en 1613 un edificio de oficinas para uso del cabildo, que sería conocido como *Haceduría* y que, por una parte, también debe relacionarse con la intervención general en la plaza, mientras que por otra no puede ocultar la intención del propio cabildo de disponer de un lugar destacado en tan señalado espacio, sobre todo en cuanto a funciones públicas se refiere; esto motivó que desde origen esta construcción despertase recelos en la ciudad. Brizuela trabajó aquí junto a Mugaguren y Monasterio, entre otros, levantando un edificio de una planta más un corredor en la parte superior. Su existencia se prolongaría cerca de dos siglos, hasta que fue sustituido tras un vano intento para recrecerlo.[10]

En 1614 un rayo alcanzó el remate de la torre provocando un incendio que se llevó por delante no sólo a este sino que se extendió a otras partes de la fábrica (Quintanilla 1952, 585-586; Contreras 1964, 525-529; Colmenares [1637] 1982, L-I). Si bien el momento económico no era bueno, había que intervenir con urgencia para reparar

los daños sufridos. Brizuela se hizo cargo de los trabajos y una vez más dio muestra de la dualidad de su manera de actuar en cuanto al respeto a lo anterior y la tendencia por la innovación. Conservó hasta donde pudo los elementos del anterior remate, entre los que destacan los cuatro ornamentados contrafuertes angulares, sustituyendo únicamente el último cuerpo que fue necesario terminar de derribar, proyectando un elemento octogonal rematado en cúpula, todo ello de piedra de El Parral; con ello cambiaba el perfil que había tenido la torre, pues en origen había lucido una aguda flecha que no hacía sino prolongar su ya destacada altura, abriendo además el camino a otras estructuras similares que se repetirán en la catedral (Ruiz 2003a, 36-37).

Resulta lógico suponer que este incendio se extendiese a otras partes del edificio, especialmente aquellas más cercanas; de este modo, se tiene constancia de los daños que sufrieron las cubiertas de la librería, situada justo a los pies de la torre, y la nave mayor. Con toda la celeridad posible se intentó poner remedio a ambos daños, tareas que también asumió Brizuela y para las que trazó sendas armaduras de madera, hacia 1615 (Ruiz 2003a, 44-45).

En uno de los dibujos que realizó entonces se encuentra un apunte de interés, concretamente en el que corresponde a la librería; en su ángulo superior izquierdo aparece un fragmento de lo que Ruiz Hernando ha identificado con el remate del conocido como «cubo de la Almuzara», esto es, el husillo situado en el ángulo noroccidental del templo, levantado en parte ya en tiempos de Juan Gil, pero que no será hasta bastantes años más tarde cuando reciba su cubierta definitiva. Los parentescos con la cúpula de la torre se muestran de manera evidente, si bien en este caso la estructura resulta más sencilla al prescindir de la linterna y el cupulín.

Vuelve a figurar Brizuela en relación a nuevas tareas de restauración, en este caso en la iglesia de San Pedro de los Picos, donde algunos maestros de la ciudad ofrecen trabajar gratuitamente para reparar bóvedas y tejados; se encargaría de proporcionar trazas y memoria de materiales.[11]

Entre los años 1617 y 1623 trabaja de nuevo en dos de los edificios en que ya lo había hecho anteriormente; en el primero de estos años se sitúa la construcción de la hospedería del santuario de la Fuencisla,[12] mientras que a partir del año siguiente constará su presencia en la Casa de la Moneda.[13]

Supone la década de los años veinte el epígono de su obra, en la que continuará con la misma variada actividad que había llevado hasta entonces; de este modo se le puede ver vinculado a pequeñas intervenciones de carácter de policía e infraestructura municipales, así como a edificios religiosos de la diócesis cual es el caso de la iglesia parroquial de la Magdalena, en Zamarramala (Vera 1951, 492), o

en la misma catedral,[14] hasta llegar a la que se considera su última obra, como fue la transformación de la antigua cárcel, edificio que hoy ocupa la Biblioteca Pública, realizada el año anterior a su muerte (Quintanilla 1962, 109).

Mención aparte merece su trabajo en el cimborrio de catedral; la cuestión ya había estado presente en los primeros planteamientos generales de la fábrica, de hecho y, como bien señala Cortón de las Heras, el proyecto presentado por Brizuela y cuya traza fecha en 1630, correspondería a la sexta propuesta sobre este asunto.[15]

A este elenco hay que sumar otra serie de obras, bien de menor envergadura, bien sin fechar o desaparecidas, además de diferentes atribuciones; aquí se incluirían desde inspecciones, derribos o empedrados, hasta los puentes de Covatillas o Santo Domingo de Pirón, la ermita de San Roque, en Valseca, las fuentes del Azoguejo, del Caño Seco o la ubicada en el Monasterio de El Parral,[16] su participación en las reformas de los conventos de San Antonio y San Vicente, la traza para la torre de la parroquia de Santo Tomás, la del retablo que perteneció al convento de la Merced, que se levantó con motivo de los fastos dedicados al santuario de la Fuencisla o unos escudos que estuvieron en la Casa de los Mexía Tovar. Las carnicerías de San Francisco o la del Patín, así como la panadería de Santa Eulalia, son algunas de las obras que se han perdido; entre las atribuidas destacan su posible intervención en la portada de la Santa Cueva del convento de Santa Cruz, en la iglesia de San Miguel, de Cuéllar, la bóveda de la capilla del Hospital de la Misericordia, el retablo de la capilla de los González del Salvador, en el templo segoviano del mismo nombre o el cenotafio de Juan Pérez de San Juan, escribano ante quien Brizuela firmó la mayoría de sus contratos, en el convento de Santo Domingo, donde por otra parte ya había trabajado, habiendo realizado la portada que queda frente a la parroquia de la Trinidad.[17]

La vida y obra de Pedro de Brizuela queda por tanto profundamente vinculada a la ciudad y tierra de Segovia, siendo reflejo de los avatares que vivirá esta. Los diferentes cargos que irá ocupando el autor, le permitirán abarcar todos los ámbitos de actuación tanto civiles como religiosos, al tiempo que su versatilidad en la obra le hará desarrollar muy distintas actividades, que van desde las propias del veedor a la asunción de los más complejos proyectos del momento.

Durante los casi cincuenta años en que se tienen noticias de su presencia, la ciudad llega al cenit de su desarrollo económico e inicia un vertiginoso descenso, siendo buena parte de su trabajo el que vendría a materializar el tránsito entre grandes ambiciones constructivas y modestas intervenciones vestidas de galas barrocas.

Condiciones y puesta en obra

Lo primero a destacar, a la hora de acercarnos a esta portada, es que la fábrica ya contaba con un cerramiento en este costado, que fue necesario desmontar. Una vez más en lo relativo a la catedral, es Cortón de las Heras quien aporta la documentación sobre los trabajos de Martín de Chertudi, como sucesor en la maestría de la obra de Gil de Hontañón. A aquel maestro le corresponderían entonces las tareas de: «la portada que sale a la plaza Mayor, conforme al rasguño de Rodrigo Gil ...; el cimborrio y crucero», debiendo situarse estos cometidos a partir de 1579 (Cortón 1996, 204).

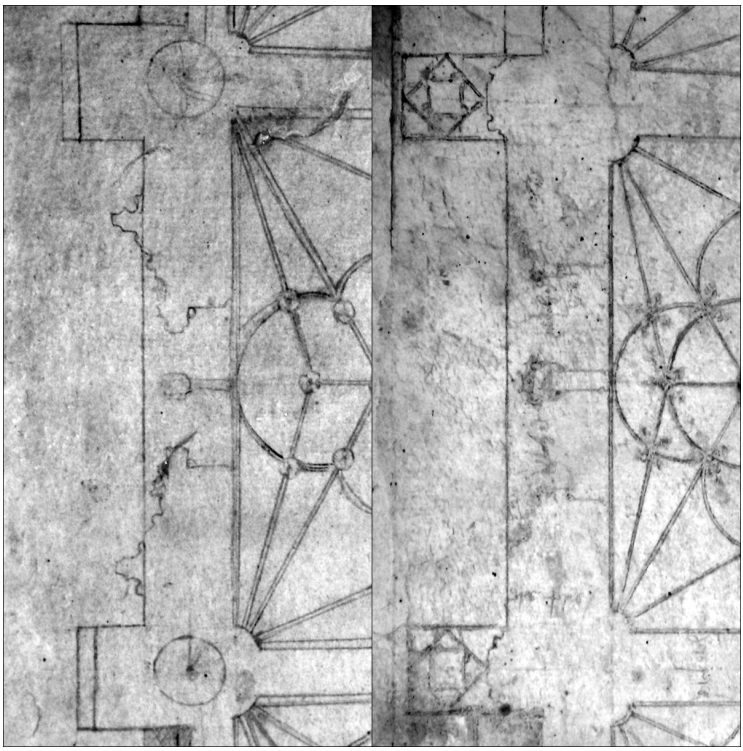


Figura 1. Comparación del trazado de las portadas previstas por Juan Gil (izqda.) y Rodrigo Gil de Hontañón (dcha.) para la portada norte del crucero

No obstante, la obra ejecutada entonces tendrá un carácter efímero, pues en las primeras condiciones de la nueva portada figura: «deshacer los dos pilares que agora estan hechos y erigidos para la puerta de dicho crucero y sacar los cimientos que para hacer la obra nueva fuera menester ...».

Partiendo de esta situación, y como bien ha dicho el profesor Ruiz Hernando, la historia de la construcción de la portada de San Frutos es larga y enmarañada.[18] Lo es porque se encuentra inmersa en el proyecto general de la conclusión del crucero catedralicio, porque en ella se van sucediendo los canteros encargados de su ejecución que no siempre se ajustaron a lo contratado y porque a ellos se encomendó finalizar otros trabajos al tiempo que culminaban la portada. De tal proceso se conserva un razonable volumen de documentación que ofrece, siquiera esbozado, el estado en que se encontraba el extremo septentrional del crucero en la primera década del siglo XVII y permite seguir el proceso constructivo del hastial. En lo que a su aspecto se refiere concluiría este proceso con el encalado de ambos brazos tal como informa una inscripción conservada en la hornacina sobre el andén septentrional: «Vlanquiáronse estas paredes y las de enfrente el año de 1694».

No es menos cierto, además, que lo que podría denominarse «fortuna crítica» sobre este asunto también resulta compleja, bien por lo escueto de la información o descripción aportadas, bien por lo que hoy se sabe fueron errores en la investigación, siendo esto especialmente notorio en el tema de la atribución.

Así, fueron Villalpando y Vera (1968, 229-239) quienes hallaron las condiciones dadas por Pedro de Brizuela en 1607 para la construcción de la portada de San Frutos. Se trataba de una copia inserta en la documentación de un pleito acontecido tras la muerte del cantero García Sanz, quien se hizo cargo de su factura material en primera instancia. Según estas condiciones, a la materialización de la portada se añadía el elevamiento del hastial con sus correspondientes contrafuertes, pináculos, vanos y andenes, a lo que se sumó el volteo del arco tangente a ambos tramos del crucero y la bóveda contigua a la portada.

Resulta curioso en este punto que las referencias que se tienen de los viajeros de ese momento, poco o nada digan de la apariencia que debía tener la fábrica. Recuérdese que entonces la catedral se encontraba inconexa, quedando al oeste el cuerpo de naves cerrado por un enorme muro de ladrillo elevado hacia 1542 y al este la obra inconclusa de la cabecera. Así, se debe imaginar un espacio intermedio descubierto y delimitado por unas hiladas de sillería, al que se accedía por un vano, aún localizable, aunque condenado, desde la capilla de San Antón, donde se encontraban desde unos contrafuertes de apoyo de los muros de ladrillo mencio-

nados a todo el material, herramientas y elementos auxiliares de la propia obra. Aspecto este, como decimos, que extraña no llamase la atención, del mismo modo que lo hace la ausencia de noticias sobre el posible obrador y talleres que debieron ubicarse en el actual enlosado occidental.

El contenido de la obra, por tanto, de la portada sería más amplio: «… demás de las condiciones que tratan de la capilla que se a de hacer sobre la dicha puerta del dicho crucero se a de hacer y zerrar el arco toral que en la traza está escripto y señalado y firmado del dicho maestro mayor con las molduras y mienbros que están elexidos en la obra biexa y acavarla conforme a la dicha traça…».[19] Pese a que efectivamente este arco siguió las directrices marcadas en la traza de Rodrigo Gil hay detalles en él que ayudan a situarlo cronológicamente en este momento, como el notable cambio en la piedra o la burda labra de los capiteles orientales, del XVII, con respecto a los occidentales.

Figura 2. Vista interior del brazo norte del crucero

Así pues, faltaría también por construir en 1607 el husillo de servicio que se dispone al exterior entre los dos tramos del crucero, a diferencia de lo que ocurre en el brazo sur, donde procedente de la obra del siglo XVI se adelanta a la altura del contrafuerte exterior. En este sentido resulta del mayor interés comparar las plantas generales dadas sucesivamente por Juan Gil y Rodrigo Gil de Hontañón, incluyéndose en la primera un caracol junto a la portada de San Frutos en disposición casi análoga al del sur que desaparece en la segunda, ver fig. 1. No obstante, queda la duda de si se construyó al menos en parte, siendo posteriormente eliminado tal como se indica en la documentación.[20] Para el que finalmente se realizó, Brizuela diseñó un remate en cúpula que se repite en el caracol de la portada de San Geroteo, de mejor factura e incluso más cercano al diseño, y que no dista mucho del que cubre el cubo de la Almuzara, firmado por el mismo arquitecto. A todas luces este modelo parece derivar de los remates de los husillos que llevan al tambor de la cúpula de la basílica de El Escorial. El hastial, en el que como se ha dicho se habían levantado algunas hiladas de sillares, lo flanqueaban dos pilares que se modificaron y hubo que rebajar para añadirlos las impostas que los recorren por debajo del arranque del arco que cobija la portada. Por tanto, faltaban también en ellos los pináculos de remate.

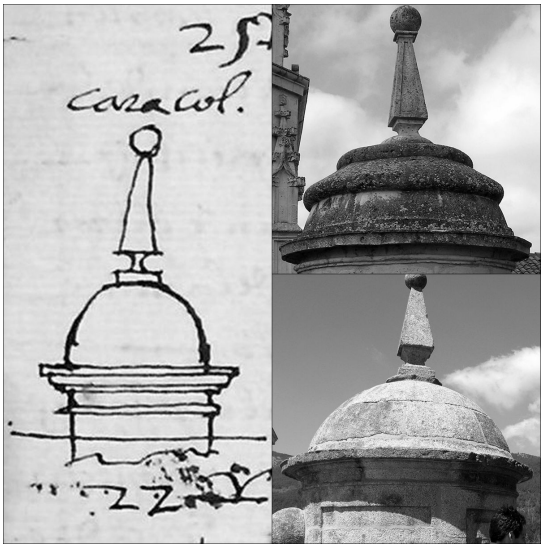


Figura 3. Rasguño de Pedro de Brizuela, remate del caracol en la catedral de Segovia (*sup.*) y en El Escorial (*inf.*)

Cabe plantearse en este punto la interesante cuestión de si Rodrigo Gil de Hontañón preveía un acceso cobijado también por un gran arco entre los dos citados machones. Tal estructura no le sería ajena en modo alguno, bien al contrario. Recuérdese la portada que su padre diseñó para la fachada occidental de la catedral de Salamanca y que más tarde él remataría o, sin salir de aquella ciudad, la portada de los pies del convento dominico de San Esteban.[21]

Figura 4. Portada de San Frutos y fachada occidental de San Esteban de Salamanca

En él se sucedieron desde 1524 Juan de Álava, fray Martín de Santiago y el propio Rodrigo, siendo complicado deslindar sus actuaciones. Sea como fuere, aquí interesa la mencionada organización de la fachada, pero tanto o más el modo en que esta se une al cuerpo de naves. Tal transición se efectúa uniendo los contrafuertes mediante un paño diagonal sostenido por una trompa a la que se sobreponen el escudo del promotor y el cuerpo cilíndrico de un husillo con remate conoide. Si se tiene en cuenta lo dicho sobre la presencia de un caracol desmontado junto al contrafuerte exterior, nos encontraríamos con una solución análoga en la primitiva

portada del siglo XVI que después en parte repite Pedro de Brizuela, prosiguiendo así con el respeto a lo trazado por Hontañón que rezuma toda la catedral. Vendría además en apoyo de esta hipótesis la planta del crucero que trazara Rodrigo, donde ya aparece una trompa en el lugar en que hoy se dispone. Además, hay que apuntar que los husillos de la planta de Juan Gil desaparecen en la de Hontañón, ver fig. 1, probablemente porque pasarían de arrancar del suelo a hacerlo por encima de las trompas.

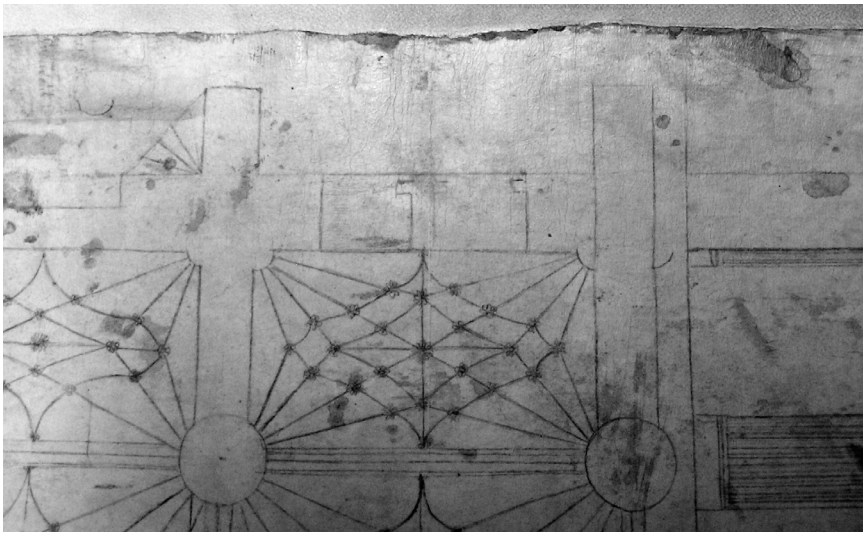


Figura 5. Detalle de la planta del crucero con representación de una trompa, R. Gil de Hontañón

Sí se hace patente que en el cambio de plan de la fachada realizado por Brizuela, en todo el proceso se mantuvo al frente, sus elementos experimentaron un notable regruesamiento con respecto a los del hastial sur del crucero. En el proceso de transformación se arbitró una solución de acceso directo a la portada. Así, desde el andén inferior del cuerpo de naves, se atraviesa el muro y en su espesor se abre una escalera de bajada que desemboca junto a la hornacina de San Frutos en un recuadrotransitable que permite salir a la portada. Este es también el motivo de que las ventanas del tramo septentrional del crucero estén al exterior descentradas.

Figura 6. Costura de unión de fases constructivas en el crucero y escalera de acceso a la portada de San Frutos

En lo que a la fábrica del siglo XVII respecta, García Sanz se obligó a comenzar la obra a principios de noviembre de 1607 y a tenerla concluida cinco años después. Sin embargo, no cumplió con su parte del contrato, en parte al menos por las demasías que efectuó sobre lo pactado, que en septiembre de 1614 fueron tasadas por Brizuela y Cristóbal Jiménez. Entre las más notables se encuentran las hornacinas de medio punto que están sobrepuestas en el interior del hastial por encima del capialzado de la puerta, sólo existe una en el cierre sur del crucero, o las mencionadas trompas que flanquean al exterior la portada con sus bolas de remate y los escudos de la ciudad y del cabildo,[22] que tampoco se recogían en el contrato inicial: «… Del nicho y arco que está por de dentro encima del capialçado restado

lo que abía de enchir de manpostería bale de toda costa trecientos y beinte reales… Más se le tasó el nicho que está encima del dicho arriba y bale con la moldura que tiene ochocientos y nobenta y cinco reales, abiéndole restado todo el güeco que abía de maçiçar y cerrar de sillares. Más yço las dos pechinas [por trompas] con todo lo que les toca de cornijamentos y faldones y pedestales y bolas y faltan por hacer en lo alto encima de las cornijas, balen entranbas pechinas tresmil y seiscientos y cinquenta y seis reales…».[23]

La decoración de la portada propiamente dicha estaría muy avanzada o concluida en 1611, cuando como es sabido Felipe de Aragón labró la imagen de San Frutos que la preside. Serían el resto del hastial y la bóveda más septentrional del transepto las partes que más tardaron en cerrarse. Por ello el cabildo apremió en varias ocasiones a Sanz para que finalizase la obra, comprometiéndose el cantero a tenerla acabada en abril de 1616, lo que no pudo llevar a cabo por su fallecimiento. Ante tal situación, el cabildo pidió indemnización a su viuda y fiadores por lo que le había pagado de más en relación con lo ejecutado. Para ello se encargó a Pedro de Brizuela en noviembre de 1617 que emitiese un informe, valorando lo que faltaba por construir en unos tres mil ducados, o quizás más.[24] Se resolvió el pleito al año siguiente con una condena benévola para la viuda y fiadores de Sanz atendiendo a «… los muchos años que avía que el dicho Garci Saynz servía a la fábrica de la sancta yglesia en las muchas e grandes obras que avía hecho en ella…», que se redujo al pago de ciertas cantidades a las viudas de los canteros Juan Pescador y Jusepe Zazo por lo que se les adeudaba de las obras que estos hicieron en las «capillas colaterales y en el trascoro [girola]».[25]

La obra se retomó en la segunda mitad de 1620. Para ello se sucedieron diferentes posturas a cargo de los canteros Pedro Cubillo, Martín Zarra y Martín de Berrueta, y Sebastián Gutiérrez, constando un primer remate en el mes de julio a favor de Berrueta y Gutiérrez. Es interesante observar que en estas posturas se hace referencia por primera vez no sólo a la conclusión de la portada de San Frutos, sino también a la realización del enlosado que la precede y a la conclusión del cubo de la Almuzara.[26] Ambas obras se hicieron en los siguientes años bajo sendos proyectos de Pedro de Brizuela. De la primera se conservan las condiciones firmadas por el arquitecto, en que se especifican las características del pavimento de piedra de Ciguñuela y de las bolas con sus respectivos pedestales que corresponden a este momento, las seis más próximas a la portada aunque se contrataron ocho, las que siguen hacia la cabecera son ya de comienzos del siglo XIX. Igualmente se informa de que en origen unía las bolas una cadena a excepción de las enfrentadas a la

portada,[27] entre las que se disponía una reja forjada más de una década después por Francisco Carramolino según Ruiz Hernando (2003a, 166). También en 1620 Brizuela daría traza y condiciones para la conclusión del cubo de la Almuzara, con su cúpula de remate sobre el husillo, en la órbita de las del entonces reciente cuerpo octogonal de la torre, las que rematan los caracoles de ambos brazos del crucero y la posterior del cimborrio.

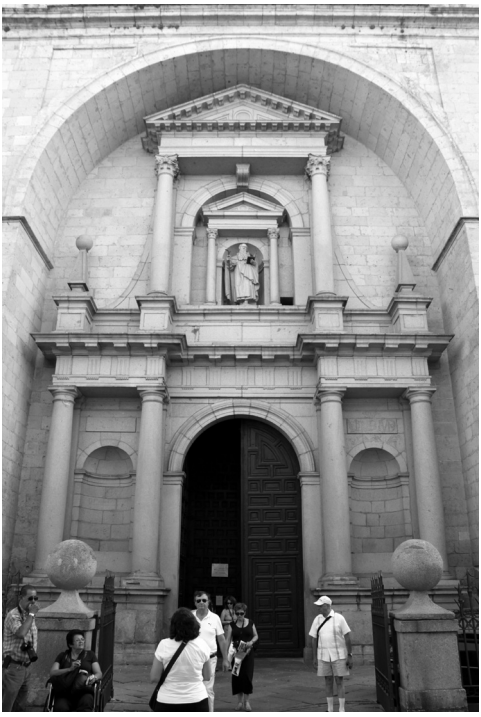


Figura 7. Portada de San Frutos en la actualidad

Pese al remate anterior en Berrueta y Gutiérrez, lo cierto es que en junio de 1621 estaba al frente de la obra Juan de Mugaguren y para su continuación hizo nuevas condiciones Pedro de Brizuela.[28] Al interior, se debían acabar de labrar los canes de granito que sostienen el andén que comunica el cuerpo de naves con la cabecera, labrar y colocar la tracería que protege el tránsito repitiendo el diseño empleado en la nave mayor, voltear el arco toral que faltaba para sostener la bóveda y «…hacer y cerrar la capilla [tramo, bóveda] que cae sobre la dicha portada sobre los quatro

arcos nuebos… conforme a la traça que para ella tiene dada Pedro de Brizuela, maestro maior de la santa yglesia, la cual dicha capilla y bóbeda a de llevar los mienbros y molduras conforme a los mienbros viejos que están ia elijidos en la pared bieja con los cruceros, terceletes, conbados y todo lo demás como en la traça parece…». Al exterior, se comprometía a acabar de levantar los muros del crucero, el del hastial sólo a partir rosetón, pues hasta allí había alcanzado Sanz, culminarlos con cornisas y cresterías semejantes a las de la nave mayor, y hacer el husillo con remate en cúpula adosado al contrafuerte que al oeste divide los tramos del crucero.[29]

Dada la mala situación de lo construido hasta entonces, antes de que Mugaguren avanzara en su destajo se encargaron informes a Juan de Laverde, agosto de 1621, Juan Vela, julio de 1622, y Pedro de Lizargárate, noviembre de 1622 (Ruiz 2003a, 166). Se desprende de ellos que lo construido hasta ese momento carecía de la necesaria fortaleza en la zona superior para arriostrar la bóveda del crucero, lo que impedía su construcción. Resumiendo, el problema fundamental para Laverde residía en que los contrafuertes, estaban rematados en la fecha con sendas bola, eran demasiado bajos ya que por entonces no alcanzaban la altura del rosetón, lo que producía «sentimientos y demolimientos». Juan Vela, notable arquitecto abulense, hizo una tasación de parte del hastial y visitó la obra junto a Brizuela, emitiendo un informe de desaprobación con respecto al trazado de la bóveda que aquel había dibujado y pidiendo, con lógica, que se atuviese al diseño de las de la nave mayor (Ruiz 2003b, 218). Por su parte, Lizargárate advertía entre otras cuestiones que la fábrica de los muros era débil por estar mal trabadas sus dos hojas con el correspondiente relleno y en cuanto al arranque de la bóveda señala que convendría retirar los jarjamentos ya hechos y rehacerlos «…atiçonados de manera que la froga los coxa por debaxo por la fortaleza porque en desnudando y abançando lo que pide formas, terceretes y cruceros, si no allan resistencia en los jarxamentos suelen caherse las capillas y siendo piezas largas los jarjamentos como son bases de los cruceros y terceretes los sustentan puniendo los miembros en los drechos (sic) de los estípites y correspondientes a los ángulos adonde an de caminar».[30] Mugaguren llevó a cabo al menos algunas de las mejoras propuestas por Laverde y Lizargárate, que le fueron tasadas en distintos momentos.[31] Es palmaria expresión de estos titubeos lo irregular de las hiladas en el paño oriental exterior.

Falleció Mugaguren sin haber concluido la obra en febrero-marzo de 1626 y sin que se sepa exactamente hasta qué punto la condujo.[32] Como era lo acostumbrado se hicieron en un primer momento cargo de ella sus fiadores, hasta que a comienzos

de mayo asumió toda la responsabilidad Pedro Monasterio, quien a su vez era yerno del fallecido (Ruiz 2003a, 166). Lo cierto es que, según un documento fechado el 8 de septiembre de ese año, Monasterio se había obligado a realizar la obra de la portada y crucero, el enlosado, que aún no estaba hecho, y el cubo de la Almuzara.[33] Todavía se le menciona ocho años más tarde como destajero en este tramo de la catedral y en el enlosado, aunque parece que los pedestales de las bolas ya estaban en pie (Ruiz 2003a, 166). Para la conclusión del crucero, faltaba entonces el cerramiento del cimborrio y alguna de las bóvedas. Una vez más la situación económica haría que la ejecución del proyecto quedase en suspenso, si bien –al igual que parece hizo Brizuela con el trabajo de los Hontañón- los siguientes maestros tuvieron presente lo dibujado por aquel, que básicamente se refería a un alto tambor sobre pechinas que daba paso a una cúpula rematada en unas esbeltas linterna y pirámide culminada en bola, donde apoyaría la veleta.

En la solución definitiva se reúnen las ideas de Brizuela y de Francisco del Campo –cuyo proyecto se fecha en 1660-, si bien con ambos muertos y la obra en manos de Francisco Viadero, tanto el cabildo como la ciudad consideran conveniente realizar las pertinentes consultas a conocidos maestros –los padres Mato y Bautista, en este caso-, tras las cuales se decide ejecutar el plan de Del Campo –basado en el de Brizuela-, rebajándolo, eso sí, en altura.

Cerca de un cuarto de siglo se invirtió en la ejecución de la obra, en la que trabajó Viadero bajo el consejo de Francisco Bautista. La culminación de los trabajos dio paso al derribo de los muros que hasta ese momento habían separado las naves de la cabecera, contando la ciudad de Segovia con el templo que tantos esfuerzos le había costado desde que comenzase la obra alrededor de centuria y media antes.

Notas

1. Ceballos-Escalera 1994, 9; Martínez 1955, 28; Merino 1978-1988, 135-139. Lo relativo a San Agustín ha quedado recogido en un artículo publicado por Callejo Delgado (Callejo 2009).
2. Salcedo 1975, 91; Quintanilla 1949, 66. González 1998, 137. Los Suárez de la Concha, cuya cuna se sitúa en tierras cántabras, habían llegado tiempo atrás a la ciudad atraídos por la potencia de su industria, que a la postre les permitió tener un acelerado ascenso social (Vera 1953) Quintanilla 1949, 66. Restos del hospital de Santa Catalina aparecen en una de las vistas que de la ciudad realizó Anton Van den Wyngaerde, si bien desde tiempos de Ruiz de Castro ya se considera deshecho; estaba ubicado en el arrabal de San Lorenzo, «entre la calle de la Cuesta de la Zorra y la carretera», según Ruiz Hernando

(Ruiz 1551 [1988], 7 y 62)

3. Las obras de la iglesia de la Compañía estuvieron en suspenso entre 1595 y 1603, hasta que se encomiendan al jesuita Juan Fernández de Bustamante; este, sin embargo, residía en Valladolid, por lo que apenas hacía tareas de inspección, quedando *de facto* Brizuela al frente de las mismas al menos hasta 1606, en que se consideran concluidas a falta de la capilla mayor y el campanario, obras que ejecutará posteriormente Francisco Gutiérrez de la Cotera. Esta iglesia, sobre todo en lo referido a la fachada, se ha venido vinculando a un grupo de templos que, teniendo como germen la colegiata de San Luis, en Villagarcía de Campos, incluiría otros templos como San Miguel, en Valladolid, o Nuestra Señora de la Calle, en Palencia (Rodríguez 1966, 302; Bustamante 1983, 81-82). «Posterior a ésta serán otras obras en el mismo Hospital [Misericordia], como el techado de galerías y renovación del patio "donde se repiten las comedias"», Martínez 1955, 28. Carretero 1989, 450-458. Cortón 1998, 70.
4. Según parece el suceso afectó a «las piezas de fundición, sala de libranza y tesoro del Ingenio», Gómez y Arévalo 1992, 441-442. Murray Fantom, por su parte, apunta que el incendio se debió a las prisas por labrar, esto es, a la intensa actividad que por entonces tenía el ingenio. Publica además este autor el que se considera primer plano del edificio, debido a la mano de Mora, fechado en 1607 y conservado en el Archivo General de Simancas (Murray 2006, 27).
5. Esta intervención vino motivada por la destrucción que había sufrido el anterior edificio debido a un incendio. Para lo relacionado con la descripción de lo entonces levantado, Quintanilla 1949, 50.
6. Realiza aquí Brizuela, que aparece como «beedor general de las obras del obispado» y «trazador de las obras reales y veedor general de ellas», las trazas para la construcción de la sacristía y una capilla del costado de la epístola, así como obras de menor envergadura. La ejecución corrió a cargo de García Sanz. (Vera 1952, 228; Herrero, 2005:137).
7. Distintas noticias sitúan a Brizuela, de la mano de Francisco de Mora, en el entorno de la Corte, logrando ser nombrado incluso «aparejador de las obras reales»; en el caso de Valsaín ha llegado además la planta que realizó del conjunto hacia 1625 y que se conserva en el Archivo General de Simancas (Salcedo 1975, 87; Checa, 1989, 276).
8. La importancia del encargo, así como la situación económica, hicieron que se prolongase en el tiempo; desde las primeras trazas fechadas en 1607 hasta los últimos remates, bien avanzada la década de 1620. Es esta obra la que dio origen al primer acercamiento amplio y riguroso a la obra de Pedro de Brizuela, el ya referido artículo: Quintanilla 1949.
9. La autoría del proyecto parece corresponder a Mora, estando formalmente relacionada con el templo de San Bernabé que levantó en El Escorial de Abajo; parece sin embargo que tras la muerte de este en 1610, Brizuela hubo de hacerse cargo de la ejecución, así como de la traza de la cúpula, bóvedas y torres (Cabello 1949, 394-399). Colmenares, por su parte, señala que por haber descuidado de algún modo la cimentación de la

fábrica, esta no pudo cumplir la traza que se había señalado, especialmente en lo que se refiere al remate de las proyectadas torres (Colmenares [1637] 1982, XLIX-II).

10. Sobre la construcción y aspecto de la *Haceduría*, se conservan en el Archivo de la catedral diversas trazas que permiten hacerse una idea fiel tanto del que sería el edificio original, como del proyecto de reconstrucción en el siglo XIX (Ruiz 2003a, 84-87), Hernández 1952, 312-316.
11. Corría el año 1615 y esta ocasión figura como «aparejador de las obras de su magestad y las desta ciudad» (Herrero 1999, 367).
12. Cabello 1949, p. 399. El modelo empleado por Brizuela en la hospedería dejará una fuerte huella en la ciudad, sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura civil, por el empleo de la galería de arcos rebajados que corona el edificio. Si bien hay que señalar que este elemento sufrió graves daños provocados por el alud de rocas desprendidas en 2007.
13. Según Herrero Vozmediano, «no se conoce la planta de las ampliaciones llevada a cabo por Pedro de Brizuela (1618), si bien tuvo que intervenir en el edificio transversal del lado sur, entre la obra de Herrera y la de Mora y el pasadizo elevado entre los patios alto y bajo...», Herrero 1996, 408. Gómez Nieto y Arévalo Santiuste recogen testimonios que señalan el peso que llegó a representar en la fábrica; de este modo se sabe que en la década de los años veinte todo debía someterse a su opinión. En los textos que trascriben puede leerse, «y que no se fabrique ni levante ninguna obra sin intervención del aparejador Brizuela», Gómez y Arévalo 1992, 452.
14. En 1621 se fecha su trabajo, en cuanto a trazas y condiciones se refiere, en el retablo de la capilla de San Andrés, apareciendo como «Aparejador de las Obras de Su Majestad y Maestro Mayor de las de la Catedral» (Collar 1997, 141; Vera 1950a, 127). A estos mismos años pertenece el proyecto para el retablo de la Inmaculada Concepción (Ruiz 2003a, 116-117; Casaseca 1977, 460-461).
15. Con reservas, tanto Cortón de las Heras como Ruiz Hernando atribuyen el primer proyecto a Juan Gil de Hontañón, mientras que en los cuatro siguientes parecen ver la mano de su hijo Rodrigo, haciendo notar entre ellos la evolución técnica y estética que se había producido en esos años (Cortón 1997, 226-227; Ruiz 2003a, 20-39).
16. La primera de las fuentes se encontraba a los pies del desaparecido templo de Santa Columba, mientras que la del Caño Seco se situaba en la plaza del Potro, en las inmediaciones de la plaza Mayor, siendo reubicada posteriormente y llevada al entorno de Santi Spiritus con motivo de la construcción del Teatro Juan Bravo. La correspondiente al claustro del monasterio de El Parral se encuentra en la actualidad en el paseo de la Alameda.
17. Vera 1955, 244; Quintanilla 1949, 64-68; Quintanilla 1962, 87; Martínez 1955, 29; Villalpando y Vera 1952, 73; Merino 1978-1988, 135-139; Cortón 1991a, 664; Cortón 2008, 129-130; Ruiz 2006, 70-71.
18. A ella se ha referido en 2003a:166 y más detenidamente en lo que se refiere al proceso constructivo en 2003b: 215-219.

19. Las condiciones originales firmadas por Brizuela se encuentran en el Archivo de la Catedral de Segovia (ACSg): Caja 40.
20. Cuando en 1622 Pedro de Lizargárate ofrezca un informe sobre el estado de la portada señalará: «…conbiene que se demuela el armutido que mira a la plaça que tiene un caracol asta quitar la buelta de orno que remata el caracol… Y demolido asta este término se vayan sacando los pasos del caracol de la mexor forma que se pudiere para que se sirvan en otra ocasión y sacados se maçiçe todo el güeco del caracol y güecos echos en la pared para tránsitos…» ACSg: Caja F-44/LXIV. Conste que no queda huella alguna de él.
21. San Esteban se visitó al iniciarse la obra de la catedral como uno de los templos más importantes de las dos Castillas aunque se encontrase todavía en ciernes (Casaseca 1988, 186).
22. Los escudos se labraban ya en 1612, vid. Ruiz 1994, 21.
23. ACSg: Caja F-44/XLVI y Ruiz 2003b, 217.
24. Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHPSg): Signatura J1249/31.
25. ACSg: Caja F-44/LV.
26. ACSg: Caja F-44/XLIX.
27. ACSg: Caja F-40 y Ruiz 2003b, 219.
28. ACSg: Caja F-44/LXI.
29. ACSg: Caja F-44/XLVII.
30. ACSg: Caja F-44/LXIV.
31. ACSg: Caja F-40. También tasaron partes de la obra Martín de Zarra, Martín de Berrueta y Bartolomé García; en la misma signatura.
32. Hay constancia de que se le realizó un pago en el que estuvo presente el 9 de febrero de 1626, ACSg: Caja F-44/LXIII. Vid. Ruiz 2003b: 219.

Lista de referencias

Bustamante, A. 1979. En torno al clasicismo. Palladio en Valladolid. *Archi.Español de Arte*. LII. 205:35-54.

——— . 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*.

Cabello, F. X. 1949. El Santuario de la Fuencisla. *Estudios Segovianos*. t. I. 2-3: 390-401.

Casaseca, Antonio. 1977. Trazas de Pedro de Brizuela para la catedral de Segovia. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. t. 43:459-462.

——— . 1978. Trazas para la catedral de Segovia. *Archivo Español de Arte*. 51. 201:29-51.

——— . 1988. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*

Callejo, M. Jesús. 2009. El convento de San Agustín de Segovia. *La Ciudad de Dios*. CCXXII: 453-501.

Carretero, María Concepción. 1989. Copia de las condiciones, pregones, posturas, remates

y obligación hecha a favor del Hospital de Convalecientes de la ciudad de Segovia, en razón de la bóveda y lo demás que falta en el dicho hospital, conforme a la traza que para ello hizo Pedro de Brizuela, aparejador de las obras reales. *Estudios Segovianos*. t. XXX. 86:450-458.

Ceballos-Escalera, Alfonso de. 1994. *Índice de artistas y artesanos que trabajaron en la parroquia de Santa Eulalia de Mérida en la ciudad de Segovia durante los siglos XVI al XIX*.

Checa, Fernando. 1989. 'El estilo clásico. 1564-1599'. NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES, Alfredo J. y CHECA, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. pp. 251-380.

Chueca Goitia, Fernando. 1953. *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, t. XI.

——— . 1993. Herrera y la composición de fachadas de los templos. Aramburu, Miguel Ángel (dir.) y Gómez, Javier (coord.). *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*. 183-196.

Colmenares, Diego de. [1637] 1982. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*.

Collar, F. 1997. Riña de artistas en el enlosado de la catedral. *Estudios Segovianos*. t. 38 . 95:133-145.

Contreras, Juan de. 1964. Relación del repentino y espantoso estrago que hizo un rayo que cayó en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia. Jueves diez y ocho de Septiembre deste año de 1614. *Estudios Segovianos*. t. XVI. 48:525-529.

Cortón, María Teresa. 1991. La obra de Juan del Valle, aparejador de la catedral de Segovia. AA. VV., *Segovia, 1088-1988. Actas Congreso de Historia de la Ciudad*: 657-670.

——— . 1996. Martín Ruiz de Chertudi. Aparejador y Arquitecto de la Catedral de Segovia (1576-1588). *Estudios Segovianos*, t. XXXVII, 94:99-213.

——— . 1997. *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*.

——— . 1998. Los maestros de la girola de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. 51, 98:35-81.

——— . 2008. Pedro de Brizuela. Arquitecto (1555?-1632). *Estudios Segovianos*. t. LI. 108: 105-145.

Gómez, María Isabel. 2006. *Las estructuras de madera en los Tratados de Arquitectura (1500-1810)*.

Gómez Leonor y Arévalo, Ana. 1992. El Ingenio de Segovia en el siglo XVII a través de la documentación del Archivo de Palacio. *Estudios Segovianos*. t. XXXII. 89: 419-504.

González, María Teresa. 1998. Relación de artistas que trabajaron en las parroquias rurales del arcedianato de Segovia durante los siglos XVII y XVIII. *Estudios Segovianos*. t. XLI. 98:111-283.

Hernández, Arturo. 1952. El Altar Mayor de la Catedral. Su historia y descripción, con otras noticias para gusto y curiosidad de los que aman las cosas de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. IV. 11: 281-322.

Herrero, María Elisa. 1996. El Ingenio de la Moneda de Segovia: nuevas aportaciones documentales. *Estudios Segovianos* t. XXXVII. 94, 1996:389-415.

——— . 1999. Dos intervenciones del arquitecto Pedro de Brizuela: Restauración de la iglesia de San Pedro de loa Picos, de Segovia. Obra en la iglesia del convento de Santa Cruz, de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. XLII. 99: 385-378.

——— . 2005. La iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Otero de Herreros. Su relación con los arquitectos y maestros de cantería de la Catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. XLVIII. 105:131-153.

Ibot, Antonio. 1920. *La iglesia parroquial de San Sebastián de Villacastín*.

Kubler, George. 1957. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, vol. XIV.

Llaguno, Eugenio y Ceán, Juan Agustín. 1829. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*. 4 vols.

López, José María. 1979. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*.

Losada, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*.

Madoz, Pascual. 1845-1850. *Diccionario geográfico-estadístico de España y sus posesiones de ultramar*. 16 vols. Madrid.

Martín, Félix. 1972. Villacastín en los siglos XVI-XVIII. Las instituciones, el arte y la sociedad. *Estudios Segovianos*. t. XXIV. 70:71-104.

Martínez, A. 1955. Arquitectura plateresca en Segovia. *Estudios Segovianos*. t. VII. 19:5-56.

Martínez de Pisón, Eduardo. 1976. *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Madrid.

Merino, J. M. 1978-1988. Los arquitectos de Segovia. *Estudios Segovianos* 39. 85: 121-150.

——— . 1991. La arquitectura renacentista en Segovia. AA. VV., *Segovia, 1088-1988. Actas Congreso de Historia de la Ciudad*. 537-554.

Moreno, María. 1990. *La arquitectura gótica en la tierra de Segovia*.

Murray, Glenn. 2006. *La historia del Real Ingenio de la Moneda de Segovia y el proyecto para su rehabilitación*.

Quintanilla, Mariano. 1949. Pedro de Brizuela, Arquitecto del Ayuntamiento de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. I. 1:40-72.

——— . 1952. Obras en la catedral. *Estudios Segovianos*. t. IV. 12:585-586.

——— . 1962. Algunas notas sobre artífices segovianos (1560-1660). *Estudios Segovianos*. t. XIV. 40-41:71-188.

Rodríguez, Alfonso. 1966. Juan de Herrera, y los jesuitas: Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa. *Archivum Historicum Societatis Iesu*. 35:285-321.

——— . 1975. La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo. *Archivo Español de Arte*. 48, 190-191:199-215.

Rokiski, María Luz. 1985. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*.

Ruiz, Garci. [1551] 1988. *Comentario sobre la primera y la segunda población de Segovia*.

Ruiz, José Antonio. 1994. *La catedral de Segovia*.

——— . 1997. *El monasterio de Santa María y San Vicente El Real*.

Ruiz, José Antonio. 2003a. *Las trazas de la catedral de Segovia*.

——— . 2003b. La catedral de Segovia en el Barroco. AA. VV. *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia. 213-246.

——— . 2006. *El convento de Santo Domingo El Real*.

Salcedo, F. Javier. 1975. Aportaciones al estudio de Pedro de Brizuela. *Goya*. 128: 91.

Schubert, Otto.1924. *Historia del barroco en España*.

Torres Balbás, L. 1936a. Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos (I). *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 34:1-62.

——— . 1936b. Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos (y II). *Archivo Español de Arte y Arqueología*. XXXV:113-149.

Tovar, Virginia. 1982. Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora. *Archivo Español de Arte*. LV. 218:186-193.

Vera, Juan de. 1950a. La capilla de San Andrés, en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*. t. II. 4:123-131.

——— . 1950b. Algo más sobre la hospitalaria Orden de San Antón. *Estudios Segovianos*. t. II. 4: 150-152.

Vera, Juan de. 1950c. El enterramiento del obispo Tello Maldonado en la catedral. *Estudios Segovianos*. t. II. 4:152-154.

——— . 1950d. Piedras de Segovia. Itinerario heráldico y epigráfico de la ciudad. Estudios Segovianos, t. II, 5-6: 261-628.

——— . 1951. La iglesia de la bendita Magdalena en Zamarramala. *Estudios Segovianos* t. III. 9:491-492.

——— . 1952. Obras en la iglesia de Otero de Herreros. *Estudios Segovianos* 4. 10:228-229.

——— . 1953. Los Suárez de la Concha y su capilla de Santa Cruz. *Estudios Segovianos*. t. V. 15:129-180.

——— . 1955. La fuente del claustro del Monasterio del Parral. *Estudios Segovianos*. t. VII. 19:244-246.

——— . 1963. Aportaciones al estudio de nuestra catedral. Estudios Segovianos, t. XV, 44-45: 133-158.

Villalpando, Manuela. 1952. El convento de la Concepción Francisca. *Estudios Segovianos* t. IV. 11:323-330.

——— . 1960. El robo de una lámpara en la catedral de Segovia. Extracto del proceso. *Estudios Segovianos*. t. XII. 36: 471-490.

Villalpando, Manuela y Vera, Juan de. 1952. Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI. *Estudios Segovianos*. t. IV. 10:59-160.

Villalpando, Manuela y Vera, Juan de. 1958. Un documento sobre la portada de San Frutos. *Estudios Segovianos*. t. XX. 59-60:229-239.

La construcción de las bóvedas góticas según Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia

Santiago Huerta

Se ha escrito mucho sobre la construcción gótica. Sin embargo, hay un aspecto que apenas ha recibido atención: los procesos de ejecución de las bóvedas de crucería. La bóveda de crucería es una estructura compleja formada de arranques (enjarjes), trasdosado, nervios, claves y plementería. La forma y disposición de estos elementos varía mucho de un país a otro, de una época a otra e incluso dentro de la obra de un mismo autor.

La construcción de una bóveda implicaba una serie de actividades que el maestro debía tener en cuenta durante el proyecto y la ejecución. El proyecto suponía, en primer lugar, decidir la traza (la planta) y la montea (la elevación). Además, era preciso elegir la dimensión de los nervios y de las claves para que estos elementos fueran labrados. Para su puesta en obra se precisaban andamios, cimbras, cerchas y grúas. Finalmente, la estructura de la bóveda y de su sistema de contrarresto debía estar en equilibrio en cada una de las etapas de la construcción, y esto imponía un cierto orden durante la ejecución así como determinaba los momentos para bajar las cimbras.

En general, la información que se tiene sobre cada uno de los aspectos mencionados es muy escasa. Las únicas fuentes son los propios edificios y aquellos

documentos (tratados, trazas y condiciones) que han llegado hasta nosotros.

Incluso disponiendo de fuentes queda el problema de la interpretación. La comprensión del proceso de ejecución implica considerar todos los aspectos antes citados. En general, los distintos autores se han centrado en un aspecto u otro, muchas veces dependiendo de la información disponible.

Las bóvedas de la catedral de Segovia, proyectadas y construidas por Rodrigo Gil de Hontañón, constituyen un caso único por la abundancia de la documentación disponible. En el archivo de la catedral se conservan las trazas originales pero, sobre todo, están las condiciones para la ejecución de las capillas de la girola. Por otra parte, ha llegado hasta nosotros una copia del tratado de arquitectura escrito por Rodrigo Gil de Hontañón.

En lo que sigue se intentará, utilizando la información citada, realizar una descripción de los procesos de proyecto y ejecución seguidos por Rodrigo Gil. En primer lugar se describirá el contenido del tratado y de las condiciones, tratando los diferentes aspectos a medida que aparecen. En cada apartado, se añadirán comentarios o se discutirá su contenido. Estos comentarios irán en letra más pequeña. Las citas se han reducido al mínimo y las obras citadas se recogen al final con algunos otros trabajos fundamentales que guiarán al lector interesado a la literatura relevante sobre el tema.

El tratado

Simón García copió al comienzo de su *Compendio*, comenzado en 1681, un tratado manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón, entonces en la catedral de Salamanca y hoy perdido. Distintos autores no se ponen de acuerdo, pero sí parece claro que el tratado se debió escribir después de 1550 cuando Rodrigo, con más de cincuenta años, estaba en plena madurez.

El tratado de Rodrigo Gil es una de las fuentes más ricas e interesantes sobre la traza y ejecución de edificios del gótico tardío español. Nos limitaremos exclusivamente a los aspectos directamente relacionados con la traza y construcción de bóvedas de crucería.

Hay referencias dispersas, a las que aludiremos en su caso, pero Rodrigo Gil dedica un apartado específicamente al proyecto y construcción de una bóveda de crucería. Se trata de un documento único: que sepamos, no se conserva otro en el que un maestro gótico explica los procesos de proyecto y ejecución de una bóveda.

El apartado se titula «De lo que le toca a cada miembro» y comprende los folios 22v al 26v del manuscrito de Simón García; contiene cuatro dibujos. (En lo que sigue la referencia a los folios se dará entre paréntesis. El texto completo se recoge en el Apéndice del final.)

Tamaño de claves y nervios

Rodrigo Gil empieza recalcando la importancia de un correcto tamaño para claves y nervios: «Por quanto bemos en las capillas que açen de cruçeria, es bien que se sepa la grandeça que an de tener las claues, y que Gruesos los miembros» (22v). A continuación da la razón de esta importancia que radica en la estabilidad del esqueleto de claves y nervios durante la construcción: «por quanto bemos muchas que se aRuinan, o por ser las claues mui pesadas, mas de lo que los miembros pueden sustentar, o por ser tan libianas que la Gravedad de los miembros, las lebantan y açen sentimientos».

La clave es para Rodrigo Gil un elemento esencial para la estabilidad del esqueleto durante la construcción (este aspecto se discutirá en detalle más adelante) y su peso depende del de los nervios.

El esqueleto formado de claves y nervios debe ser estable para funcionar como cimbra permanente durante la construcción del casco de la bóveda. La ligera cimbra de los nervios podía deformarse si esto no era así. Podía suceder, entonces, que al empezar a construir el casco el peso del perímetro levantara la clave central. Este suceso ha sido descrito por algunos autores. Philibert de l'Orme en su tratado de arquitectura de 1567 (fol. 110r) dice: «... car ainsi qu'on charge de maçonnerie les reins de la voute, par les stats (sic.) [tas] de charge , la dicte voutes s'ouvre par le milieu, comme voulant monter contremont...» (al cargar los riñones por encima del enjarje la bóveda se abre hacia la mitad como queriendo levantarse). La misma observación hace Mohrmann en sus adiciones al tratado de Ungewitter (1890, 120-121): «Es wird oft beobachtet, dass nach teilweisem Einspannen der Kappen eine Bewegung in den Rippen eintritt in der Weise, dass sich deren obere Enden samt dem Schlussstein von der Unterlage abheben. Diese Erscheinung, die besonders bei etwas nachgiebigen Lehrgerüsten eintritt, ist eine natürliche Folge von der anfangs mangelnden Belastung der Mitte, wenn diese zugefügt ist, legt sich der Schlussstein wieder auf». (Se observa con frecuencia que tras cerrar parte de la plementería, se produce un movimiento en los nervios que levanta sus extremos superiores y la clave central. Esto sucede normalmente cuando ceden la cimbras y es consecuencia de la falta de peso en el centro de la bóveda.) En numerosos tratados de cantería se alude a este efecto en arcos apuntados (por ejemplo, en el

tratado de cantería de Tosca). El dibujo de Mohrmann explica el fenómeno por referencia a arcos apuntados sencillos (fig. 1).

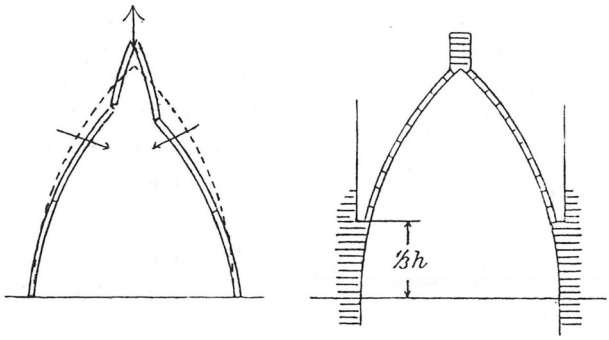


Figura 1.Necesidad del peso de la clave para equilibrar un arco apuntado

Empuje del casco de la bóveda contra las paredes

Rodrigo Gil rechaza la opinión, al parecer común, de que el problema no es intrínseco al esqueleto sino que provendría de un cedimiento de las paredes: «... Y diçen aberse apartado las paredes, lo qual es falso, Porque a la pared no la puede el casco de la capilla apartar, por mala que sea la montea».

Esta opinión debía ser común pues Francisco de Colonia en su Visitación de 1536 alude al mismo tema: «Iten digo que sobre las formas de las naves colaterales que agora estan çerradas no se deven hechar sino dos o tres hiladas de sillares con sus tablamentos y canales y losas y claraboyas y mortidos por que esto bastara alli para el poco puxo que haze el casco de la capilla» (Ruiz Hernando 2003, 230).

Las bóvedas de crucería concentran de forma natural el empuje en las esquinas. El casco apenas ejerce empuje contra las paredes. La prueba es que, con mucha frecuencia, existe una grieta de separación entre el muro y la bóveda. Previendo este efecto, los maestros no enjarjaban el casco en el muro; va simplemente apoyado sobre el trasdós de los nervios formeros.

Situación y disposición de las armaduras

A continuación, para reafirmarse en que no es en ningún caso el empuje del casco de la bóveda lo que puede producir un cedimiento de las paredes, comenta lo que suele ser la causa de este movimiento: el empuje de los pares de las armaduras de la cubierta. La solución es subir las paredes por encima del nivel de las claves de manera que la armadura apoye sólo sobre los muros, sobre un sistema de vigas de estribo que formen una caja: «Los tejados suelen algunas veçes cargando sobre las claues ofender, por la carga que tienen; otras veces suelen ofender, estriuando contra las paredes, los quales perjuiçios se evitan, con subir las paredes tan altas como la claue maior, de manera que los tirantes, no carguen sobre las claues, ni casco. Y cargando sobre caxa bien enlazada en los angulos, puesta esta caxa en las lineas de dentro de la pared». (fols. 22v-23r)

Es una buena práctica no apoyar las armaduras de cubierta sobre las bóvedas, pero no siempre se sigue a rajatabla. Hay numerosos ejemplos. Quizá el más llamativo sea el de la Seo de Zaragoza donde la cubierta apoya sobre gruesos machones de ladrillo que se elevan varios metros sobre la bóveda. Sin embargo, hay que señalar que dichos machones apoyan siempre sobre claves o los muros sobre los gruesos encima de los arcos de cabeza de cada tramo. Rodrigo Gil tiene razón en que si la armadura tiene un tirante para absorber el empuje de los pares y, por cualquier circunstancia (pudrición de los encuentros, etc.), este deja de trabajar, entonces, el empuje de los pares puede muy bien hacer ceder los muros. Brizuela proyectó la nueva armadura sobre la nave mayor, tras el incendio de 1614, dejando libre el casco de la bóveda, fig. 2. La armadura se conserva en la actualidad.

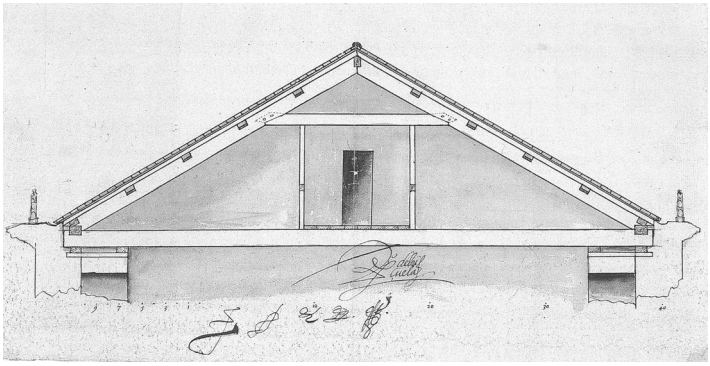


Figura 2 Armadura de Brizuela sobre la nave mayor, ca. 1615 (Arch. catedral de Segovia)
Nótese el nudillo que reduce la luz de los pares y las péndolas que atan el tirante

Tamaño de los nervios

Sin apenas solución de continuidad, tras una breve mención a que ya se dieron reglas sobre las proporciones generales de los templos, Rodrigo Gil pasa a tratar el tamaño de los nervios, tomando como medida clave su espesor, «lo que a de colgar el miembro de cruçeria» (fol. 25v) de la plementería. Para ello acude a la analogía con el cuerpo humano.

(Para interpretar correctamente el contenido del tratado no hay que olvidar que Rodrigo Gil es un arquitecto que está en la divisoria entre el gótico y el Renacimiento, y que en el tratado busca una y otra vez la forma de conciliar ambos mundos. Así, al tratar la traza general de los templos, trata el tema primero por «analogia» (buscando similitudes con las proporciones del cuerpo humano, Caps. 1-4, fols. 1r-11r) y luego, por «iometria» (el empleo de trazados y proporciones geométricas, Cap. 5, fols. 11v-15v).)

Para el tamaño de los nervios acude a la mano. La mano tiene cinco dedos y cinco son los nervios que acometen al arranque en cada tramo en una bóveda típica de crucería. El pulgar es el perpiaño, el índice y el anular son los terceletes, el corazón es el crucero y el meñique el formero (Fig. 3): «Pues para tener regla General (que es lo que pretendemos) se entendera que el dedo polus, se tenga por el arco; Y el index, y el anulo, por terçeletes, Y el de en medio por cruzero, y el auriculi, por forma» (fol. 23r).

La proporción del espesor de los nervios con la mano es la misma que la mitad de la uña («onza») de cada dedo respecto a la longitud de la mano: el pulgar 1/10, el índice y el anular 1/14, el corazón 1/12 y el meñique 1/18. Rodrigo Gil expone esta relación en el texto y, más adelante, añade un dibujo explicativo (Figura 3):

> Y para saber que proporçion tengan estos con la mano, son la mitad de las onzas de estos dedos, que es el largo de la vña de cada dedo. la qual tiene proporçion con la mano en esta manera el polus un deçimo, de la largura de la mano; el index, y el anulo vna de 14 partes el del medio vna de 12 partes. El auriculi vna de 18 partes.

Tras dar las proporciones entre uña y mano para los distintos dedos, enuncia su regla para los nervios. Aplica la regla estricta para el perpiaño (pulgar) 1/20 de la luz, el crucero 1/24 y los terceletes 1/28. Pero para el arco de forma estipula 1/30, algo más de espesor del 1/38 que se deduciría de la aplicación estricta de la regla

Algunos autores han visto en esto una incorrección por parte de Rodrigo Gil. Parece evidente que sólo trata de ajustar las proporciones usuales del proyecto gótico a las de la mano. El empleo de la proporción en el proyecto nunca se hace de manera rígida (salvo en los libros modernos, a partir del siglo XIX, dedicados al estudio de la proporción).

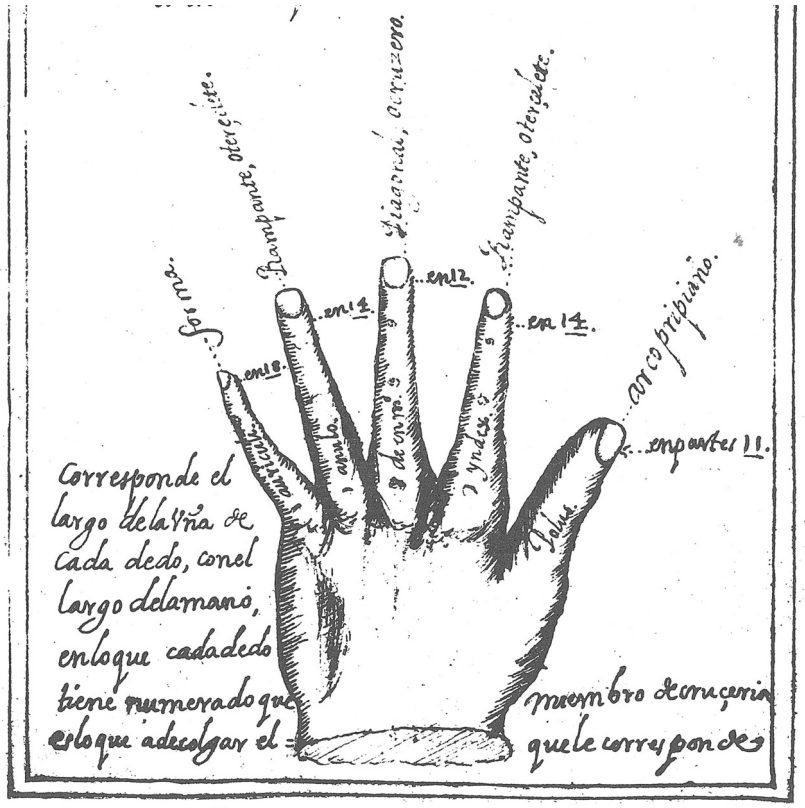


Figura 3. Proporción entre la uña y la mano para el cálculo del espesor de los nervios. Lo que cuelga el nervio en relación a la luz es lo mismo que la uña (sic.) en relación a la mano. Esta discrepancia con el texto se debe, posiblemente, a un error de copia de Simón García. (Biblioteca Nacional de España Ms. 8884, fol. 25v)

Rodrigo Gil insiste en explicar la regla (prueba de que la considera importante):

> Y bolbiendo a los dedos digo, que partiendo el largo o lado de la capilla en 20 partes vna será el alto del arco pripiano, y que el largo partido de este lado en 24 partes, vna será el alto del cruzero. Y el terçelete vna 28. Y la forma vna de 30. Y de esta manera serán proporçionados, segun lo que trauaja cada vno. (fol 23v)

Es muy interesante la última observación: los nervios se proporcionan en función del «trabajo que hacen», esto es, de la carga que transmiten. Un poco antes en el manuscrito ha comentado el tema:

> Lo que se a de procurar en vn tem plo es, que los arcos sean delgados. la Raçon de lo qual trataremos adelante con el Favor de Dios, Y esto combiene que sean asi por quien prende a los estriuos Es estos arcos. la Raçon por ser Gruesos, y pujar derechos contra los estribos, lo qual no asen a los estriuos mal los cruçeros, ni terçeletes, asi por ser delgados, como por estriuar obliquamente. (fol. 21v)

Para Rodrigo Gil los nervios representan el empuje de la bóveda. O quizá sea más preciso decir que emplea los nervios para calcular el empuje de la bóveda. Los antiguos maestros medían el empuje no como ahora, en unidades de fuerza (toneladas o kN), sino por el espesor del estribo que necesita. Los nervios que más empujan son los perpiaños (los más gruesos), que estriban perpendicualrmente; mucho menos terceletes y cruceros; y nada los formeros (que no computan en su regla aritméticaara los estribos. El estudio detallado de las reglas estructurales de Rodrigo Gil se ha hecho ya en otra parte.)

Por otra parte, cuando la bóveda no tiene, por ejemplo, nervios cruceros, Rodrigo Gil precisa que se imaginen, salvo que el casco sea de ladrillo: «no se deja de contar el cruçero aunque no lo aia si no es quando se cierra el casco de ladrillo» (fol. 5r). Estas precisiones son difíciles de interpretar pero no dejan lugar a dudas del empleo sistemático de las reglas por parte de Rodrigo Gil.

¿Por qué tomar la mitad de la uña y no la uña entera? Rodrigo Gil parece justificar esta decisión diciendo «pues vna naue es compuesta de 2 manos», pero como se ha dicho, se trata simplemente de ajustar la analogía a la regla práctica. Es una regla nemotécnica, sin duda útil.

El empleo de reglas proporcionales para el cálculo del espesor de los nervios es completamente correcto. Un arco de fábrica, para una cierta carga, presenta un espesor límite, esto es, no puede hacerse más delgado de una cierta fracción de la luz. Para un arco

de medio punto sometido as u propio peso, el espesor límite es 1/18 de la luz. El espesor límite se reduce de manera drástica a medida que el arco se hace más rebajado, abarcando un ángulo de menos de 180° (Fig. 4). La función estructural de enjarjes y rellenos de mampostería en los senos es, precisamente, hacer que los nervios del esqueleto sean rebajados. De esta manera se pueden hacer más esbeltos siendo estables, con un considerable ahorro de piedra. A este aspecto se debe unir el comentado anterioremente: para que el esqueleto siga siendo estable al construir el casco necesita del peso de las claves. El tema es complejo pero la conclusión es simple: el proyecto proporcional es el correcto. El análisis moderno llega por la Teoría de Estructuras; los maestros medievales por la observación crítica.

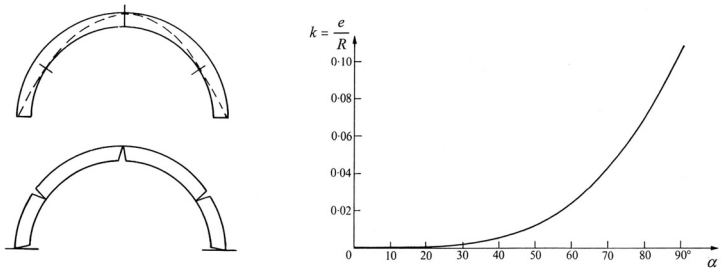


Figura 4. Arco semicircular límite y variación de la esbeltez en función de la apertura, según Heyman. Cuanto más rebajado es el arco, mucho más delgado puede ser

Espesor de nervios. Matizaciones para naves altas, bóvedas rebajadas y tramos rectangulares

A continuación matiza la regla para el espesor de los nervios en función de la altura de la nave, la forma del tramo y el rebajamiento de la bóveda.

Si el nivel del arranque de la bóveda es más alto que la luz de la nave, se debe incrementar el espesor de los nervios en la misma proporción: «ad biertase que esta Regla damos, subiendo la capilla de pie otro. tanto como tubiere por lado. Y si mas subiere se le añada por Regla de 3. Y si menos se le disminuia» (fo. 23v).

Si la bóveda fuera rebajada (a painel, esto es, con la forma de un óvalo rebajado) también se debe incrementar el espesor en la misma proporción que disminuye la altura: «No obstante que si la montea fuere a paynel por la mesma Regla de 3 se le acreçiente segun bajare».

Finalmente, si el tramo es rectangular (alargado, «perlongado»), se debe tomar como luz para el cálculo de los nervios la media de los lados del tramo: «Si fuere perlongada no se tome, el lado maior, ni el menor mas juntese, y partase por medio. Y de aquello se saque esta ReGla. exemplo, supongo ser vna capilla que tiene por un lado 20. y por otro 30. juntos son 50. la mitad son 25. pues de esto se a de sacar, y rrepartir lo dicho».

Esta afirmación, los nervios de las bóvedas rebajadas deben ser más gruesos, parece contradecir el comentario anterior. No es así. La bóveda real sufrirá movimientos, principalmente debido al ligero cedimiento de los apoyos. Cuanto más rebajada sea la bóveda más afectarán los cedimientos a los nervios que se disorsionarán visiblemente. Un nervio más grueso soporta mejor estas distorsiones; un nervio delgado puede llegar a colapsar hacia abajo. De hecho, esto sucede con alguna frecuencia en los nervios delgados, poco curvados, de los rampantes.

Peso de las claves

Al tratar de las claves Rodrigo Gil se ocupa exclusivamente de su función estructural como contrapeso para el equilibrio del esqueleto de nervios. Este aspecto es extraordinariamente significativo y ha sido sistemáticamente ignorado o mal interpretado. Sin embargo, el texto del manuscrito no deja lugar a dudas en cuanto al pensamiento del maestro.

En primer lugar distingue entre los nervios que sustentan y los que son sustentados:

> En las claves se an de entender los miembros que sustentan y los que son sustentados. Porque los que son sustentados se an de Restar de los que sustentan conoçese en que los que sustentan, naçen de los jarjamentos, Y los que son sustentados naszen de las claues. (fols. 23v-24r)

También precisa que hay claves que sustentan y otras son sustentadas: «tambien ay claues que sustentan; Y otras que son sustentadas, las que estan en el arco del Cruzero, o terçelete, son sustentadas. Y las que estan en los vltimos fines de los arcos de los terçeletes, o Cruçero, sustentan todas».

A continuación da su regla para el cálculo del peso de las claves. La regla se expresa en la forma de un ejemplo. Calcula el peso de la clave mayor para una bóveda de planta cuadrada de 20 pies de lado (con toda probabilidad la que aparece dibujada más adelante para explicar la construcción, ver Fig. 5 más adelante). Suma las longitudes del los nervios que sustentan, los dos cruceros, y le resta la suma de los nervios sustentados, los dos rampantes. La raíz cuadrada del resultado es la proporción del peso de la clave en relación al peso de un pie del crucero:

> Pues queremos saber vna capilla que tiene de lado 20. pies. tiene de cruçero 28 pies, tiene por circunferençia 44. Y otros 44, del otro arco del cruzero son 88 pies Resta lo que es sustentado como el Rampante, y allo en sus 4 medios 12. pies. quitados de 88. quedan 76 de esto saca Raiz quadrada, Y bienen a la Raiz 8. pies y 12/17 abos. Si pesare quintal el pie de cruçero, la daue maior pese 8. quintales y 12/17, abos de quintal.

Para hacer los cálculos de forma sencilla, supone que los nervios están dispuestos sobre la superficie de una esfera de radio la mitad de la diagonal de la planta (ya había hecho esta simplificación en su regla sobre los estribos). Realiza los cálculos tomando como valor de $\pi = 22/7$, y raíz cuadrada de $2 = 7/5$. Este empleo de valores aproximados es típico de la geometría práctica del gótico. (De nuevo, algunos autores han querido ver ignorancia cuando lo que hay es sabiduría práctica.)

No vamos a repetir todos los cálculos, pero resulta ilustrativo, a modo de ejemplo, hallar la longitud del arco crucero: el radio será la mitad de la diagonal, ½ (20) (7/5) = 28/2 = 14. La semicircunferencia, la longitud del crucero, valdrá pues 14 (22/7) = 44 pies. Sin duda Rodrigo Gil ha utilizado el valor de 20 pies para obtener resultados en números enteros; práctica de buen maestro.

La regla es extraña pues, si bien relaciona el peso de la clave con el del crucero por unidad de longitud, el coeficiente no tiene dimensiones de longitud sino de su raíz. Si llamamos n_p a la longitud de los nervios portantes (sustentantes) y n_s a la de los sustentados, y q es el peso en quintales de un pie de crucero, entonces, la regla puede expresarse algebraicamente como:

$$Q = q\sqrt{\sum n_p - \sum n_s}$$

Por este motivo, la falta de coherencia en las unidades, esta regla ha sido considerado absurda por la mayor parte de los autores que han estudiado esta parte del manuscrito.

Rodrifo Gil empleaba a menudo reglas dimensionalmente incorrectas. Por ejemplo, el diámetro del pilar de la nave lo obtenía sumando la altura del pilar, la luz y el ancho del tramo, sacando la raíz cuadrada y dividiendo por dos.
Algebraicamente:

$$d = \tfrac{1}{2}\sqrt{h + l + a}$$

Una longitud se obtiene como la raíz de otra longitud. Realmente, Rodrigo Gil está estableciendo una relación no lineal entre el diámetro de la nave y su tamaño. A medida que la iglesia se hace más grande, el pilar se hace proporcionalmente más esbelto. Esto es básicamente correcto, como se ha demostrado en otra parte (Huerta 2004).
En cuanto a las claves, si una clave de un cierto peso equilibra un esqueleto de nervios en construcción, el peso que está equilibrando depende de: 1) la superficie del casco de bóveda construido; 2) el peso de los nervios. No obstante, los nervios pesan mucho menos que el casco de la bóveda (del orden de la décima parte). Si el tamaño aumenta, el peso del casco crece con la superficie (el espesor de las bóvedas del gótico tardío español es constante, entre 1/2 y 2/3 de pie). Si aplicáramos una regla proporcional a la clave, su peso crecería con el volumen, esto es, la clave sería demasiado pesada. Como en el caso de los pilares la raíz cuadrada permite a Rodrigo Gil tener en cuenta, de forma empírica por supuesto, un proyecto no proporcional. Como se ha visto antes, el problema es real, y una clave demasiado pesada o demasiado ligera produciría problemas durante la construcción.

Construcción de una bóveda de crucería

Tras haber explicado la forma de obtener el tamaño de nervios y claves, Rodrigo Gil explica el proceso de construcción de la bóveda con la ayuda de un dibujo («demostración»). Advierte antes de empezar la dificultad de comprender para un lego, alguien que no es maestro, no tiene experiencia ni práctica, ni ha presenciado la construcción de alguna bóveda (exactamente nuestra situación actual):

> Y por que esta materia que tanto importa, quede bien esplicada, Y exemplicada, pondré a la buelta vna demostracion, en que se entienda esto cuando me sea posible, aunque estas cosas, podran ser difiçiles de comprehender faltando en quien las procura la experiencia la practica, la profesion de la cantería, y la execuçion, o el aberse allado presente a algunos çierres de cruçeria, para haçerse capaz en el asiento de ella. (fol. 24r)

Enumera las tareas que le parecen más importantes o más difíciles. Así, habla de la dificultad de «haçerse capaz» en el asiento «... de los combados, que son aquellos laços que ban de claues, a claues» así como de su labra, volviendo a recordar que estos nervios son sustentados: «... del modo de bulcarlos, Para rrebírar sus moldes que todos son sustentados» (fol. 24v).

Insiste en que estos nervios son sustentados y aprovecha para recordar que las claves que estén en los terceletes y en los comienzos de los cruceros son todas sustentadas: «... como tambien todas sus claues, como sean las de los estremos de cruçeros, Y terçeletes como ia es dicho».

Quien quiera comprender la construcción deberá saber tirar los plomos de las monteas para calcular la altura de las claves y poder cortar los pies derechos sobre los que van a apoyar: «... arale falta la esperiencia para el tirar de los cordeles para el cortar las mazas de las claues, a el alto que cada vna rrequiere».

También deberá saber «sacar los jarjamentos» (labrar los arranques), y labrar las dovelas de los nervios según su curvatura, «...Y abançar cada miembro por su linea como le toca Respecto de su buelta y en apartandose cada vno con su Grueso», y «cortar los salmeres» (la primera dovela que presenta el lecho inferior horizontal y el superior radial) y «para otras muchas çircuntançias tocantes a esto, que por la demostraçion no se podran esplicar mas aré todo lo posible porque quede claro».

Rodrigo Gil enumera todas las tareas principales de las que consta la ejecución de una bóveda de crucería. El dibujo es muy interesante. No es el típico dibujo de cantero en el que la planta y el alzado (montea) de los nervios se trazan independientemente. Rodrigo Gil quiere explicar el proceso a alguien que es lego en la materia y, por primera vez, emplea un sistema que se usará más tarde de forma sistemática: abatir el nervio sobre la planta para que se pueda relacionar fácilmente.

A continuación se irá explicando el dibujo en relación con la construcción (Fig. 5):

CLAVES: Así, «Las 2. CC son la daue maior, vna en planta, Y otra en la buelta», la posición de la clave mayor en la planta y sobre el nervio crucero.

LOS ENJARJES: «las GG. Garjamentos, vno en planta, Y otro en buelta por abanço como demuestran las lineas de los puntos que pasan de nibel de vn lado a otro». Traza los enjarjes en planta y en sección, mostrando como las piedras van volando sucesivamente («en buelta por abanço»)sobre los lechos horizontales. También

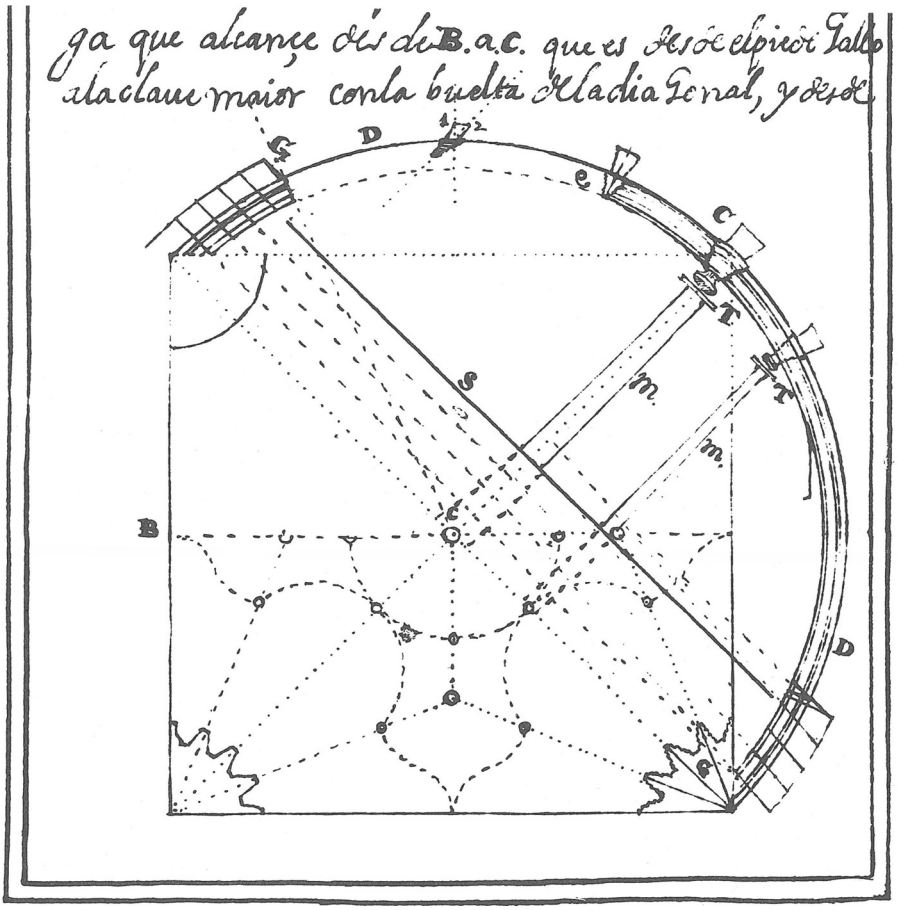


Figura 5. Construcción de una bóveda de crucería. Sobre la traza se ha dibujado la montea del arco crucero, abatida; se indica la traza, la altura de los enjarjes, la situación de los salmeeres, la evolución de la labra de los enjarjes, la posición de los pies derechos que soportan las claves, el tablóen que recibe la tortera, el espesor de los nervio del nervio crucero, el ángulo que hay que revirar los combados. Es un dibujo notable por la información que contiene. (Biblioteca Nacional de España Ms. 8884, fol. 25r)

indica con una línea de puntos que los cuatro enjarjes deben estar al mismo nivel.

Su afán didáctico queda reflejado en varios detalles: empezando por el ángulo superior izquierdo, y girando en sentido antihorario, representa tres etapas de la labra del lecho superior del enjarje. Arriba izquierda, el sólido capaz con el cuarto de círculo que delimita el intradós de los nervios; después la primera labra en la que se ve el sólido capaz de cada nervio, y, finalmente, el lecho resultante de la intersección de las secciones de los nervios. En las dos últimas se señalan con líneas de puntos las proyecciones de los nervios. (Sabemos, gracias a Willis, que estas líneas se grababan sobre la superficie del lecho como líneas auxiliares para, con las plantillas de los nervios, sacar el perfil del lecho.)

CRUCERO: Explica la montea del crucero que es «la Curba diagonal GG, que haçe el casco de la capilla, y aquel peso de las losas que llamamos plementería». Da por supuesto que se trata de un arco de medio punto (con mucha frecuencia los arcos cruceros son de medio punto en todas las etapas del gótico) y menciona explícitamente la cáscara que forman los sillarejos de forma casi plana («losas») de la plementería; parece distinguir entre «casco» como superficie del intradós y «plementería» como la cáscara propiamente dicha.

Menciona la cola del nervio crucero y de las claves, que aparecen en el dibujo, y su función como tope para la construcción de las bovedillas de la plementería; cita de nuevo la regla del espesor: «[las losas de la plementería] cargan sobre aquellas orejillas que haçe el cruçero y alli se ue lo que cuelga la moldura, que es vna de 24. partes del lado de la capilla como dicho es, lo que se be de la diagonal arriba es la cola que lleuan cruzeros, Y claues».

En efecto es la existencia de la cola, aunque su resalto sea mínimo, lo que permite construir independientemente cada paño entre nervios (si no existiera, las losas resbalarían sobre el trasdós de los nervios).

Los combados se labran de manera que su sección permanezca vertical; hay que girar («bulcar»), por tanto, las plantillas. El giro aumenta al alejarse de la clave mayor y acercarse a los arranques: «aquel moldeçito jayrado que se be en la buelta, es de los combados Y lo que ay del 1. al 2. es lo que rrequiere bulcar para que su moldura cayga a plomo, y este bulco,es mas o menos, conforme se aparta de la daue maior».

PIES DERECHOS Y CIMBRAS: Pasa a describir la construcción propiamente dicha. Primero se sitúan las claves sobre unos pies derechos («maças»). Las claves apoyan sobre una plataforma de trabajo suficientemente resistente sobre la que se ha trazado la planta de la bóveda. Esta plataforma S debe estar a la altura del lecho superior de los enjarjes. En el dibujo se aprecia otro andamio inferior, el que se empleó para asentar las piedras de los enjarjes:

> ...las m.m. son las maças o pies derechos. para asentar las claues antes que cruzero alguno. Para cortarlas al alto que requieren, se les toma en esta manera. el andamio se açe al nibel de donde comiençan a mober (FOLIO 25r) las bueltas, que significa la diagonal de la planta GC. Y porque alli estará vajo, por alIarse los jarjamentos con sus abançamentos mas altos. Y no se alcançara a asentar los cruzeros sobre ellos, se ará otro segundo andamio como S. Y este tan quajado de fuertes tablones, que en ellos se pueda traçar, delinear, y montear, toda la cruceria ni mas, ni menos de lo que se ve en la planta. (Fol. 25r)

Explica la forma de calcular la altura de los pies derechos. Para ello se tiran rectas perpendiculares al nivel del andamio. Para las claves situadas en los cruceros es una operación sencilla: «... señaladas todas las claues en su lugar sobre los tablones dejar caer perpendiculos, de la buelta a ellas, esto es para las que están en los cruzeros o diagonales».

Advierte que para el resto de las claves sobre los terceletes o comabados se debe seguir otro procedimiento. Se construye una cercha que vaya de la clave mayor hasta la clave del formero o perpiaño (puntos B y C en la planta). Definida la forma de esta curva, la altura de los pies derechos queda determinada:

> Mas para las maças de todas las otras se ará assi. puesta la clabe maior al alto que le toca, arás vna çercha tan larga que alcançe desde B. a C. que es desde el pie de Gallo a la claue maior con la buelta de la diaGonal, y desde estas zerchas dejar caer plomos a las claues que estan señaladas en los tablones, y aquello será el largo de cada maça... (fols. 25r-25v)

Parece decir que esta curva (llamada a veces «rampante») debe tener el mismo radio que el crucero, «con la buelta de la diagonal». En las bóvedas construidas se aprecian normalmente radios mayores. Dado que Rodrigo Gil está describiendo de forma simplificada el procedimiento es posible que haya tomado este radio para evitar entrar en el tema, complicado, de la forma del rampante.

Que Rodrigo está explicando un ejemplo simplificado queda demostrado de nuevo por este hecho: no hay más que mirar los arcos formeros de cualquier bóveda de crucería de tramo reactangular para ver que estos arcos son siempre apuntados para dar más altura a las ventanas (ver el propio dibujo de Rodrigo Gil en la Fig. 7, más adelante). Cuando se visita un bajocubierta, se aprecia con claridad cómo el trasdós cupiliforme se modifica para formar a modo de lunetos entre los terceletes y formeros. Así, de nuevo, lo que algunos autores han visto como un error de Rodrigo Gil no es sino otra prueba más de su maestría y de la necesidad de simplificar la exposición para que sea comprensible a legos en la materia.

Precisa que los pies derechos deben estar rematados por un tablón para que asiente bien la clave, cuya parte inferior («la tortera») va labrada con decoración: «... y a la caueza alta llevará un pedaçito de tablon, bien clauado, y Grueso para que mejor asiente la tortera de la claue que esto que cuelga de la moldura abajo señalada con T en la qual se tallan laços, flores, dibujos, o figuras»

Finalmente señala que normalmente se realiza un taladro vertical en el centro de las claves que sirve para pasar cuerdas que permitan desmontar los andamios, limpiar las bóvedas o colgar lámparas: «... abarrenando algunas claues por medio de abajo ariva y estos agujeros sirban para limpiar la capilla, o para colgar lamparas, o para deshaçer los andamios de dicha capilla».

El sistema descrito por Rodrigo Gil es tan racional que ha sido empleado enla reconstrucción de bóvedas góticas (por ejemplo en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial) por canteros que, por supuesto, desconocían su tratado. La construcción de un andamio general sobre el que se construye una plataforma de trabajo para trazar la planta, apoyar los pies derechos, las cimbras y las grúas, hacer acopio de materiales y finalmente construir el casco de la bóveda, cubriendo cada unos de los paños entre nervios.

Se confirma su uso en uno de los documentos más interesantes sobre la construcción de una bóveda gótica: La tasación por Francisco de Luna, en 1543, de las cuatro bóvedas de la cabecera de la iglesia de Priego en Cuenca, construidas por Pedro de Alviz. La profesora Rokiski ha transcrito este documento. Se recoge en él, posiblemente,la medición más detallada de la construcción de unas bóvedas góticas. No hay espacio aquí para tratar en detalle el contenido, pero sí es pertinente comentar cómo está estructurada la tasación de las bóvedas. El documento va acompañado de dos dibujos (Fig. 6). Se pueden distinguir tres tipos de partidas:

LABRA

– labra de nervios y claves. Los nervios se tasan por varas, "bara de sacar y labrar y desbastar". Su precio varía según sean cruceros y terceletes, formeros o torales. Las claves se tasan por unidad.

- las piedras de la plementería, el «dobelaje», que se miden por varas también.
- la labra de los enjarjes, «jarjamentos», de las bóvedas (partida alzada).

ASIENTO Y MACIZADO

- el asiento de nervios y plementería en cada una de las cuatro bóvedas (ochavo, capilla mayor y dos capillas laterales del crucero). (partida alzada)
- el asiento de los enjarjes. (partida alzada)
- el asiento de los arcos torales (partida alzada)
- macizado de los riñones de las bóvedas (partida alzada)

ACABADO Y DESMONTAJE DE LOS ANDAMIOS

- limpieza, repaso y desmontaje de las cimbras de las bóvedas (partida alzada)

ANDAMIOS PRINCIPALES

- ejecución de andamios principales (partida alzada)

En el asiento de las bóvedas la partida se describe así (capilla del ochavo): «asiento de la capilla del ochabo con sus cinbrias y andamios que se armaron de los andamios principales». Es decir, las cimbras y andamiaje para la construcción dela bóveda se montan sobre el andamio principal. La partida de andamios principales se describe: «azer andamios principales de azer y desazer y engorros de los dichos andamios». (Hacer andamios desmontables.) Hay pocas dudas de que Francisco de Luna está presupuestando el mismo procedimiento descrito por Rodrigo Gil.

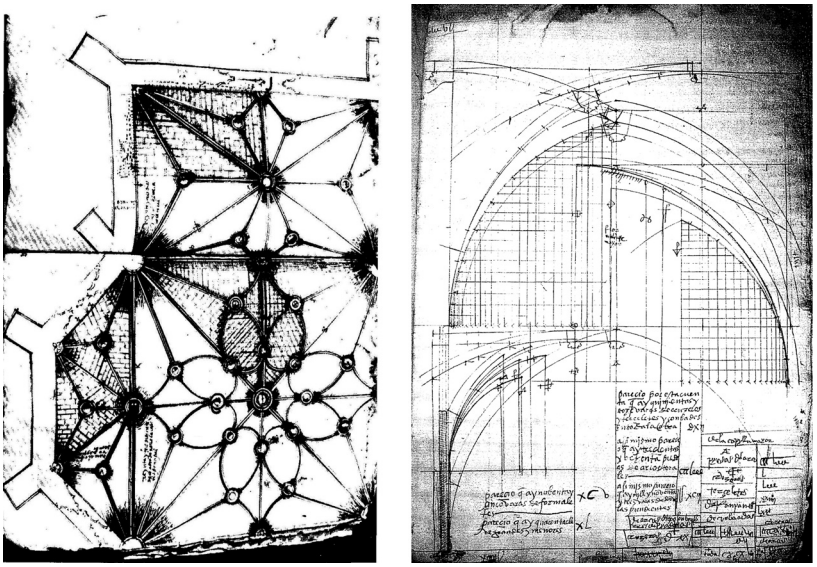


Figura 6. Dibujos de Francisco de Luna para la tasación de las bóvedas de la iglesia de Priego, Cuenca (Rokiski 1980)

Arcos formeros y remate de los estribos

Tras terminar su explicación de la construcción añade un par de dibujos, figura 7, de la forma en que «se rematan» las bóvedas: «Pareçeme que no será, fuera de proposito, pues estamos (como diçen) con las manos en la masa, al tratar de la forma que han de Rematar los estriuos, de las propuestas plantas, o de otras quales quiera. Para lo qual me a paresçido, poner algunos diseños, por si agradaren a algunos» (fol. 26r).

El primer dibujo presenta el alzado del muro, con el arco formero y los enjarjes ya construidos. El segundo muestra un arbotante. Precisa que los arbotantes se emplean cuando las naves laterales son más bajas, para estribar (dar fuerza) a la nave mayor: «cuando las colaterales quedan mas bajas que la maior, se le da fuerça a la maior con arbotantes al modo de este que sale del estriuo que Remata en piramide» (fol. 26v).

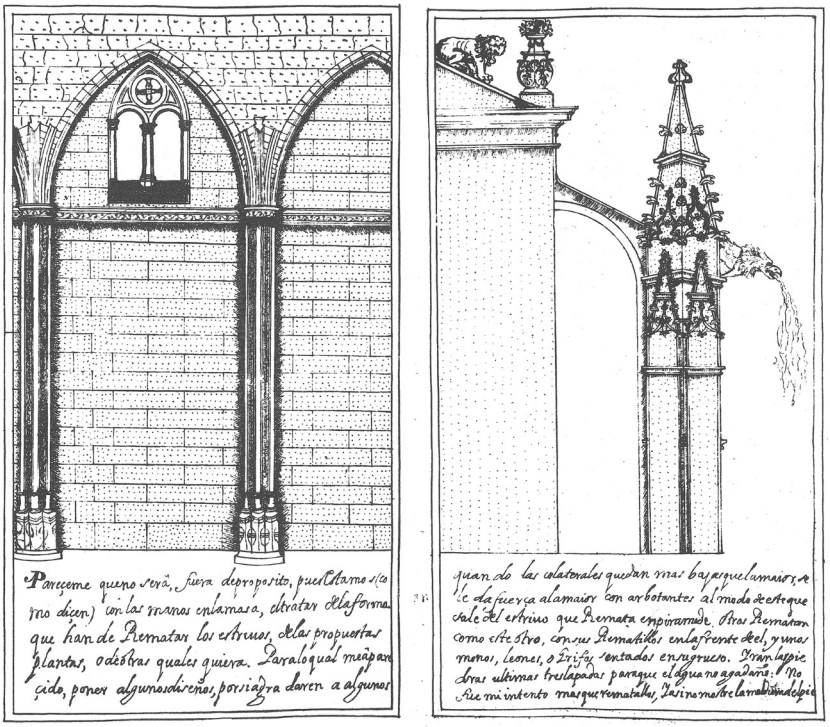


Figura 7. *Izquierda*, arco formero y enjarjes de una bóveda. Nótese que el arco formero es apuntado; la bóveda no es vaída. *Derecha*, arbotante y estribo

A continuación hace una disquisición sobre la forma de terminar los estribos que reciben los arbotantes, enfatizando la necesidad de traslapar las piedras para que no entre agua: «otros Rematan como este otro, con sus Rematillos en la frente de el, y unos monos, leones, o Grifos sentados en su grueso. Yran las piedras ultimas treslapadas para que el agua no aga daño». Precisa, para terminar, que no ha puesto la planta del estribo porque sólo pretendía mostrar el remate: «No fue mi intento mas que rematallos, Y asi mostre la moldura del pie».

Las condiciones para terminar las bóvedas de la girola de la catedral de Segovia

Una fuente directa sobre la construcción de las bóvedas góticas la suministran las condiciones para su construcción redactadas por los maestros. Este tipo de documentos son difíciles de localizar y obtener, y quizá por ese motivo no han recibido la atención que merecen.

Antonio Ruiz publicó en su libro sobre *Las trazas de la catedral de Segovia* (Segovia 2003) las condiciones para la terminación de las capillas de la girola, fechadas en 1591 («Las condiçiones y orden con que se han de proseguir y acabar las ocho capillas ornecinas del trascoro de la santa yglesia de Segovia»). Cuando muere Rodrigo Gil en 1577 se habían levantado los muros y terminados los enjarjes. La obra se interrumpe más de un decenio y las citadas condiciones deben estar basadas, según me ha comunicado el profesor Ruiz Hernando, en las redactadas por Rodrigo Gil. El nivel exhaustivo de detalle corrobora esta suposición.

El documento es de un interés extraordinario en su conjunto, pero, nos ceñiremos a comentar la información sobre la construcción de las bóvedas. Con seguridad existía una traza de la girola, que podría ser la que se conserva en el archivo de la catedral u otra posterior. En la figura 8 se ha reproducido la traza de la girola extraída de Ruiz (2003, 17).

La primera parte de las condiciones se refiere al cerramiento de los arcos que dan a la girola, con sus molduras, alturas y remates tal como indica la traza aprobada («que señala la planta»).

Sobre las bóvedas dice la manera en que se han de continuar desde los enjarjes, afirmando que se han de seguir las trazas que señalan los enjarjes ya ejecutados: «es condicion que el dicho maestro aya de çerrar las dichas ocho capillas con la orden y forma de cruceros que la election que sus jarjamentos señalan».

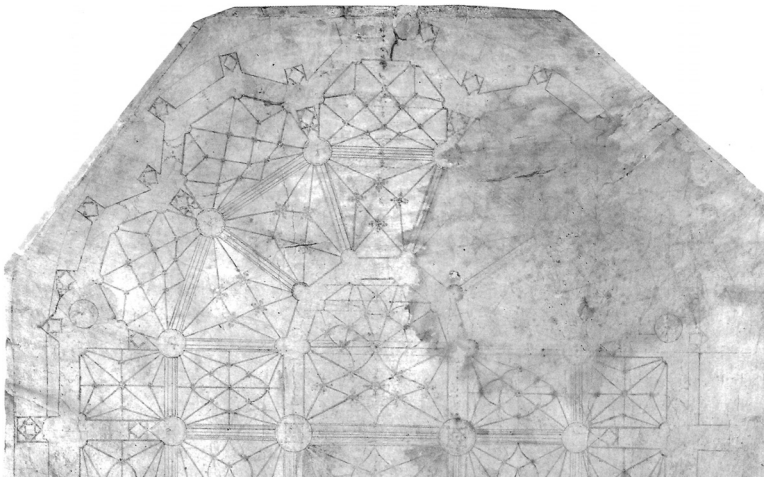


Figura 8. Traza de la girola de Rodrigo Gil de Hontañón

Si se varía la traza, entonces, el maestro deberá realizar las modificaciones necesarias para el adecuado enjarje de los nervios, e incluso, si fuera necesario, desmontar y rehacer por completo los enjarjes. La plantilla o sección («molde») de los nervios debe ser conforme a la de los arranques: «yten que si los dichos jarjamentos no stubieren lebantados en su punto de montea ni acudieren sus ligneas a los rrincones i partes dellos el dicho maestro sea obligado a los rretundir y rretirar o abatir lo que tubiere necesidad conforme la dicha montea su molde de cruceria y bordones sera el mes [ma] que los dichos jarjamentos disinia». (El término «bordón» parece referirse a algunos de los nervios que salen del enjarje.)

Especifica que los cruceros y «bordones» (¿terceletes?) tengan una cola de medio pie (14 cm), para que se puedan construir los paños de la plementería. Las piedras de la plementería tendrán un espesor de tres cuartos de pie (21 cm), tendrán un ancho de un pie (28 cm) o una cuarta (palmo, unos 20 cm), y se dispondrán por hiladas («galgas») bien definidas, medidas sobre la curva en toda la plementería (es precisamente esta regularidad la que permite la medición por varas empleada por Francisco de Luna):

> Y es condicion que los cruceros y bordones de las dichas siete capillas y los demas lleben medio pie de cola donde carguen los prendientes y los prendienes de todas las ocho capillas seran de tres quartos de pie de gruesso y de un pie o una quarta de hancho y seran las hiladas galgadas al dicho ancho en todos los capuchos de las dichas capillas que aunque sean las lineas curbas en distancia seran yguales.

Las claves se han de situar siguiendo la traza y tendrán el mismo espesor de las claves de la capilla de la sacristía (las bóvedas de la sacristía fueron, posiblemente, las últimas cerradas por Rodrigo Gil) y presentarán las ménsulas para recibir los nervios: «Y es condicion que en las partes y estremos que señala la dicha planta clabes se asienten labradas con su talla y estas dichas clabes tendran de gruesso lo que tiene las de la capilla de la sacristia con la correspondentia de mienbros que las cubren».

Los riñones o senos de las bóvedas se trasdosarán con mampostería de cal y canto hasta un tercio de la altura de la bóveda. Las piedras se asentarán en falsa bóveda para no cargar demasiado contra el casco. «Ansi mesmo es condiçion que todas las ocho capillas en los quatro rincones de cada una seran enbecadas hasta su tercio con piedra de manposteria y cal asentado a maestria con sus abançamentos porque no cargue demasiado en la cruceria».

(Lo que se refiere a la altura del macizado del trasdós, se puede interpretar de varias maneras. Dado que los enjarjes ya estaban ejecutados, pensamos que se refiere al tercio de altura entre el lecho superior de los enjarjes y la clave. Esto conduciría a una altura de relleno de algo menos de la mitad de la altura total, proporción que coincide con lo observado en muchas bóvedas y lo prescrito por Fray Lorenzo de San Nicolás para este tipo de bóvedas.)

La piedra ha de ser de Balseca, de color blanco y sin defectos: «toda la piedra destas dichas ocho capillas a de ser de las canteras de Balseca como dicho es de la piedra blanca que ninguna piedra tenga amarillo ni colorado sino blanco como dicho es y limpio sin oyo alguno».

La bóveda se debe cerrar manteniendo una curvatura regular, sin corcovas o jorobas, con nervios y claves bien labrados, sin desconchones ni desportilladuras, y dejando juntas menores que el espesor de un real de a dos (esta condición aparece también en otros documentos de la época): «... quel dicho maestro çierre todas las bueltas de la cruceria sin corcobo alguno y la cruceria y clabes y todos los demas miembros seran bien labrados y escodados sin desportilladura alguna y sus juntas sean muy ajustadas que no quepa mayor cantidad que de un rreal de a dos».

Se dan también condiciones sobre la cal y arena que se ha de emplear, sobre qué piedra se ha de usar en los canales y gárgolas («piedra cardena», es decir, granito), cuyas juntas se deben impermeabilizar («embetunar»), del acarreo, inventario y tasación de la piedra, etc.

Es de interés, en el contexto que nos ocupa, la mención que se hace a los andamios y grúas. Probablemente éstos se dejaron puestos cuando se interrumpió la obra: «... si el dicho maestro o maestros quisieren quisieren (sic) aprobecharse de la madera y de los tablones y andamios y la grua con lo que al presente se sirbe la dicha obra...».

Se dice expresamente que se deben terminar los tejados antes de cerrar las bóvedas para evitar que el agua de lluvia las ensucie: «Yten es condicion que los dichos maestros ayan de echar en cada una de las dichas ocho capillas sus tejados en todas las dichas ocho capillas y esto sera antes que se ci erren las dichas capillas de canteria porque las aguas llubias no ennegrezcan los cascos dellas».

Sigue una detallada descripción de los tejados, especificando la pendiente, el número y tipo de las armaduras, y las escuadrías de los distintos elementos.

La observación de que se cierren los tejados es interesante porque confirma documentalmente una suposición que se hace habitualmente en los libros sobre construcción gótica. Con toda probabilidad sobre los tirantes de los tejados se podrían situar las grúas par asubir el material

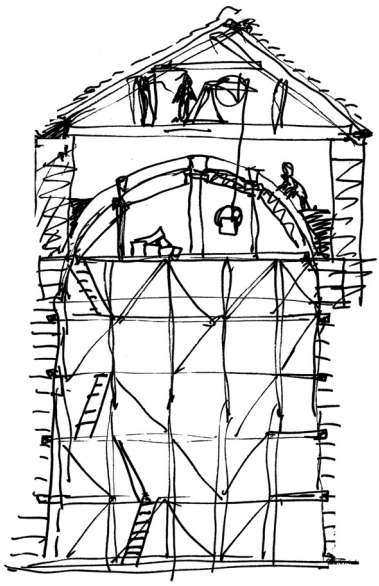


Figura 9. Croquis de una bóveda en construcción. Se ve el andamio principal, las cimbras y pies derechos que apoyan sobre él, y el tejado donde se ha dispuesto una grúa (autor)

Referencias

Fitchen, John. 1981. *The construction of gothic gathedrals: A study of medieval vault erection*. Chicago: The University of Chicago Press.

García, Simón.. 1681. *Compendio de architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano, por Simón García, architecto natural de Salamanca. Año 1681.*. Ms. 8884, Biblioteca Nacional de Madrid (accesible en Biblioteca Digital Hispánica, www.bne.es)

García, Simon. 1991. *Compendio de architectura y simetria de los templos. 2 Tomos.* Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid.

Heyman, Jacques. 1999. *El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica. Mecánica de la arquitectura de fábrica.* Madrid: Instituto Juan de Herrera, CEHOPU.

Hoag, John D.. 1958. Rodrigo Gil de Hontañón: his work and writings. Late medieval and Renaissance architecture in sixteenth century Spain.. *Ph. D.*. Yale University: 473

Huerta, Santiago. 2004. *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica.* Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Huerta Fernández, Santiago. 2012. «Technical challenges in the construction of gothic vaults: The gothic thoery of structural design». En: *Construction Techniques in the Age of Historicism. From Theories of Gothic Structures to Building Sites in the 19th Century*, U. Hassler, Ch. Rauhut y S. Huerta, eds. München: Hirmer, 2012, pp. 162-195.

De L'Orme, Philibert.. 1567. *Le premier tome de l'architecture.* Paris: Federic Morel.

Rabasa Díaz, Enrique. 2000. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la esteorotomía del siglo XIX.* Madrid: Akal.

Rokiski Lázaro, María Luz. 1980. «La cabecera de la Iglesia de Priego (Cuenca): Dibujos y tasación». *Cuenca*, no. 17, pp. 27–34.

Ruiz Hernando, José Antonio. 2003. *Las trazas de la catedral de Segovia.* Segovia: Diputación de Segovia, Caja Segovia.

Sanabria, Sergio Luis.. 1982. «The Mechanization of Design in the 16th Century: The Structural Formulae of Rodrigo Gil de Hontañón». *Journal of the Society of Architectural Historians.* Vol. 41: pp. 281-293.

Ungewitter, G.. 1890. *Lehrbuch der gotischen Konstruktionen. III Auflage neu bearbaitet von K. Mohrmann.*. 2 vols. Leipzig: T.O. Weigel Nachfolger.

Willis, Robert. (2012). *La construcción de las bóvedas en le Edad Media* (ed. por S. Huerta). Traducido por E. Pliego de Andrés. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Apéndice
De lo que le toca a cada miembro

Se adjunta la transcripción del apartado sobre el proyecto y construcción de bóvedas de crucería. Se ha tomado (revisada) la transcripción de Cristina Rodicio para la edición de 1991.

fol.22v De lo que le toca a cada miembro

Por quanto bemos en las capillas que açen de cruçeria, es bien que se sepa la grandeça que an de tener las claues, y que Gruesos los miembros. por quanto bemos muchas que se aRuinan, o por ser las claues mui pesadas, mas de lo que los miembros pueden sustentar, o por ser tan libianas que la Gravedad de los miembros, las lebantan y açen sentimientos, Y diçen aberse apartado las paredes, lo qual es falso, Porque a la pared no la puede el casco de la capilla apartar, por mala que sea la montea. Los tejados suelen algunas veçes cargando sobre las claues ofender, por la carga que tienen; otras veces suelen ofender, estriuando contra las paredes, los quales perjuiçios se evitan, con subir las paredes tan altas como la claue maior, de manera que los tirantes, no carguen sobre las claues, ni casco. Y cargando sobre caxa

fol. 23r bien enlazada en los angulos, puesta esta caxa en las lineas de dentro de la pared. Y en esto estriuando el tejado, no puede ofender. como trae bitrubio libro 5 capitulo1 Y en este compendio mençionamos, quando tratamos del ancho que abian de tener las naues, de lo qual nos resulta las grandezas y Gruesos de las capillas. Y arriba dijimos, tratamos, y dimos ReGlas de lo que abian de subir, y por que Raçon. Pues para tener regla General (que es lo que pretendemos) se entendera que el dedopolus, se tenga por el arco; Y el index, y el anulo, por terçeletes, Y el de en medio por cruzero, y el auriculi, por forma; Y para saber que proporçion tengan estos con la mano, son la mitad de las onzas de estos dedos, que es el largo de la vña de cada dedo. la qual tiene proporçion con la mano en esta manera el polus un deçimo, de la largura de la mano; el index, y el anulo vna de 14 partes el del medio vna de 12 partes. El auriculi vna de 18 partes, pues vna naue es compuesta de 2 manos, porque aunque dijimos en la analojia que desde el hombro a el codo es para colateral, aqui no se a de entender sino de un hombro a otro, que tiene 2 Rostros que es el largo de 2 manos. Como tambien se a de entender que aunque es regla que las colaterales que den a el alto de los capiteles de la maior, se entienda

fol.23v que ayan de quedar algo mas bajas, porque el armadura de los tejados, no enbraçe las (las luzes) Y bolbiendo a los dedos digo, que partiendo el largo o lado de la capilla en 20 partes vna será el alto del arco pripiano, y que el largo partido de este lado en 24 partes, vna será el alto del cruzero. Y el terçelete vna 28. Y la forma vna

de 30. Y de esta manera serán proporçionados, segun lo que trauaja cada vno. ad biertase que esta Regla damos, subiendo la capilla de pie otro. tanto como tubiere por lado. Y si mas subiere se le añada por Regla de 3. Y si menos se le disminuia. No obstante que si la montea fuere a paynel por la mesma Regla de 3 se le acreçiente segun bajare. Si fuere perlongada no se tome, el lado maior, ni el menor mas juntese, y partase por medio. Y de aquello se saque esta ReGla. exemplo, supongo ser vna capilla que tiene por un lado 20. y por otro 30. juntos son 50. la mitad son 25. pues de esto se a de sacar, y rrepartir lo dicho.

En las claves se an de entender los miembros que sustentan y los que son sustentados. Porque los que son sustentados se an de Restar de los que sustentan conoçese en que los que sustentan, naçen de los

fol. 24r jarjamentos, Y los que son sustentados naszen de las claues. tambien ay claues que sustentan; Y otras que son sustentadas, las que estan en el arco del Cruzero, o terçelete, son sustentadas. Y las que estan en los vltimos fines de los arcos de los terçeletes, o Cruçero, sustentan todas. Pues queremos saber vna capilla que tiene de lado 20. pies. tiene de cruçero 28 pies, tiene por circunferençia 44. Y otros 44, del otro arco del cruzero son 88 pies Resta lo que es sustentado como el Rampante, y allo en sus 4 medios 12. pies. quitados de 88. quedan 76 de esto saca Raiz quadrada, Y bienen a la Raiz 8. pies y 12/17 abos. Si pesare quintal el pie de cruçero, la daue maior pese 8. quintales y 12/17, abos de quintal. Y por que esta materia que tanto importa, quede bien esplicada, Y exemplicada, pondré a la buelta vna demostracion, en que se entienda esto cuando me sea posible, aunque estas cosas, podran ser difiçiles de comprehender faltando en quien las procura la experiencia la practica, la profesion de la cantería, y la execuçion, o el aberse allado presente a algunos çierres de cruçeria, para haçerse capaz en el asiento de ella, Y de los combados, que son aquellos laços que ban de claues, a claues, y del modo de bulcarlos, Para rrebírar sus moldes que todos son sustentados

fol. 24v como tambien todas sus claues, como sean las de los estremos de cruçeros, Y terçeletes como ia es dicho, arale falta la esperiencia para el tirar de los cordeles para el cortar las mazas de las claues, a el alto que cada vna rrequiere, para sacar los jarja-mentos, Y abançar cada miembro por su linea como le toca Respecto de su buelta y en apartandose cada vno con su Grueso cortar los salmeres y para otras muchas çircuntançias tocantes a esto, que por la demostraçion no se podran esplicar mas aré todo lo posible porque quede daro. Las 2. CC son la daue maior, vna en planta, Y otra en la buelta. las GG. Garjamentos, vno en planta, Y otro en buelta por abanço como demuestran las lineas de los puntos que pasan de nibel de vn lado a otro. las DD. son la linea Curba diagonal, que haçe el casco de la capilla, y aquel peso de las losas que llamamos plementería y cargan sobre aquellas orejillas que haçe el cruçero y alli se ue lo que cuelga la moldura, que es vna de 24. partes del lado de la capilla como dicho es, lo que se be de la diagonal arriba es la cola que

lleuan cruzeros, Y claues. aquel moldeçito jayrado que se be en la buelta, es de los combados Y lo que ay del 1. al 2. es lo que rrequiere bulcar para que su moldura cayga a plomo, y este bulco,es mas o menos, conforme se aparta de la daue maior. las m.m. son las maças o pies derechos. para asentar las claues antes que cruzero alguno. Para cortarlas al alto que requieren, se les toma en esta manera. el andamio se açe al nibel de donde comiençan a mo-

fol. 25r ber las bueltas, que significa la diagonal de la planta GC. Y porque alli estará vajo, por alIarse los jarjamentos con sus abançamentos mas altos. Y no se alcançara a asentar los cruzeros sobre ellos, se ará otro segundo andamio como S. Y este tan quajado de fuertes tablones, que en ellos se pueda traçar, delinear, y montear, toda la cruceria ni mas, ni menos de lo que se ve en la planta. Esto echo y señaladas todas las claues en su lugar sobre los tablones dejar caer perpendiculos, de la buelta a ellas, esto es para las que están en los cruzeros o diagonales. Mas para las maças de todas las otras se ará assi. puesta la clabe maior al alto que le toca, arás vna çercha tan larga que alcançe desde B. a C. que es desde el pie de Gallo a la claue maior con la buelta de la diaGonal, y desde

fol. 25v estas zerchas dejar caer plomos a las claues que estan señaladas en los tablones, y aquello será el largo de cada maç:a, y a la caueza alta llevará un pedaçito de tablon, bien clauado, y Grueso para que mejor asiente la tortera de la claue que esto que cuelga de la moldura abajo señalada con T en la qual se tallan laços, flores, dibujos, o figuras. abarrenando algunas claues por medio de abajo ariva y estos agujeros sirban para limpiar la capilla, o para colgar lamparas, o para deshaçer los andamios de dicha capilla.

Corresponde el largo de la vña de cada dedo, con el largo de la mano, en lo que cada dedo tiene numerado que es lo que a de colgar el miembro de cruçeria que le corresponde

foli. 26 Pareçeme que no será, fuera de proposito, pues estamos (como diçen) con las manos en la masa, al tratar de la forma que han de Rematar los estriuos, de las propuestas plantas, o de otras quales quiera. Para lo qual me a paresçido, poner algunos diseños, por si agradaren a algunos

fol.26v cuando las colaterales quedan mas bajas que la maior, se le da fuerça a la maior con arbotantes al modo de este que sale del estriuo que Remata en piramide. otros Rematan como este otro, con sus Rematillos en la frente de el, y unos monos, leones, o Grifos sentados en su grueso. Yran las piedras ultimas treslapadas para que el agua no aga daño: No fue mi intento mas que rematallos, Y asi mostre la moldura del pie.

Metrología y composición de la catedral de Segovia. La planta del templo

José Miguel Merino de Cáceres

La catedral de Segovia es la más joven de las catedrales castellanas, ya que inició su andadura en 1525, hace tan solo 488 años y han transcurrido poco más de 300 desde que se dieran por concluidas las obras de su construcción. Es, además, una de las más jóvenes del conjunto español ya que, con posterioridad a ella, tan solo vieron la luz las de Granada, Málaga, Guadix, Valladolid y Cádiz, así como la recentísima de la capital de España. Ello no implica, sin embargo, un carácter reciente para su diócesis, ya que tenemos noticias de la existencia de obispos segovianos en tiempos visigodos, al menos desde el miércoles 2 de abril del 587, en que Pedro, obispo de Segovia, asiste a la muerte de Leovigildo, según describe Marco Máximo, arcediano entonces y luego obispo de Zaragoza, que asistió al óbito «con muchos obispos».[1] Diego de Colmenares, el insigne historiador de Segovia, nos da noticias de los subsiguientes obispos, Miniciano, que figura en el concilio de Toledo de 25 de octubre de 610; Anserico, asistente a los concilios de 633, 636, 639, 646, y 653; Sinduito, que aparece representado por el diácono Liberato en el concilio toledano de noviembre de 675; Deodato presente en el concilio de 688; Decencio, asistente al concilio del 693 y al del siguiente año nos relata 25 de octubre del 610 en que, en el concilio provincial de Toledo en el que Aurasio es

reconocido como arzobispo Metropolitano, figura Miniciano obispo de Segovia. Aquí se interrumpe la relación de obispos, seguramente a causa de la desaparición de la diócesis tras la ocupación de la Península por los musulmanes. Nada sabemos, por otra parte de la posible existencia de un templo catedralicio, aún cuando algunos autores lo han situado en el solar luego ocupado por la casi desaparecida iglesia de San Blas.

Se produce así un largo paréntesis en la historia eclesiástica de Segovia hasta la repoblación de la ciudad por el conde Raimundo de Borgoña, por los años de 1088. No obstante la reanudación de la actividad religiosa por estas fechas, no es hasta 1109 en que, con motivo de la muerte del rey Alfonso VI, encontramos mención del primer obispo de esta nueva era. Es este Don Pedro «... nacido en Francia en la ciudad de Aagem, en la ribera setentrional del rio Garona, de donde le trajo Don Bernardo (arzobispo de Toledo); y habiéndole criado en aquella santa iglesia, le nombró su arcediano y después obispo nuestro, sin que hasta ahora sepamos año, ni día fijo deste nombramiento».[2] Poco después el Concejo hacía donación al cabildo de los terrenos comprendidos entre la iglesia de San Andrés y el Alcázar, para la edificación de la catedral, así como las viviendas del obispo y los canónigos.

La catedral se levantó delante del Alcázar, en el solar que hoy ocupan los jardines centrales de la plaza, con el claustro hacia mediodía y las casas del obispo donde hoy se levanta la llamada Casa de la Qúimica, según todavía se aprecia en los dibujos de Anton Van den Wyngaerde, de 1564. El acceso a la fortaleza se realizaba por el costado norte del templo, por un camino no demasiado ancho ni cómodo, aun cuando existía otro a mediodía, posiblemente más angosto aún, entre la iglesia y las casas del obispo; sabemos que las construcciones embarazaban notablemente el espacio y que la catedral quedaba ciertamente próxima a la entrada del castillo.

Debió ser aquel un templo de porte modesto, con dimensiones de carácter monástico, es decir de cien por doscientos pies, como lo son las catedrales de Zamora y la antigua de Salamanca; de tres naves y tres ábsides, con crucero de mediano desarrollo y toda ella abovedada, algo singular esto dentro del románico local. A los pies, en el lado del evangelio, se levantaba una fuerte torre, lo que vendría a asemejarla más aún a la de Zamora, también situada en las proximidades de la fortaleza y pareja en estilo y fechas de erección. El ábside central fue dedicado a la Virgen, el del evangelio a los santos Juanes y el de la epístola primero a Santiago y luego a San Frutos. Bajo la capilla mayor había una cripta, dedicada al Salvador, de la cual aparecieron restos, en 1909, al hacer las cimentaciones para levantar el monumento al Dos de Mayo.[3]

Sabemos que se encontraba en obras en 1117 y que en 1144 la construcción estaba ya bastante avanzada. El 16 de julio de 1228 tuvo lugar su consagración, si bien en 1257 fue preciso realizar una nueva tras las profundas obras de renovación que se realizaron en los años cuarenta y cincuenta. No serían estas las únicas, ya que nuevas obras vinieron a sumarse en los siglos XV y XVI, transformando fundamentalmente la cabecera y el claustro. En 1472 el obispo Don Juan Arias Dávila encargaba a Juan Guas, que a la sazón estaba trabajando con Martín Sanchez Bonifacio en la cabecera de la iglesia del monasterio de El Parral, la edificación de un nuevo palacio episcopal junto a la catedral; en noviembre del mismo año Guas acometía también las obras de un nuevo claustro, en sustitución del antiguo que se encontraba en muy mal estado,[4] tras ser nombrado «maestro de la obra» por el prelado. En 1509 Juan Gil de Hontañón daba las trazas para la sustitución del ábside mayor, románico, por otro gótico, en una operación similar a la que se realizaría poco más tarde en la catedral de Zamora; las obras se prolongaron hasta 1514, siendo dedicado el nuevo ábside a San Frutos, patrono de Segovia y su obispado.

Durante la revuelta de las Comunidades la catedral fue ocupada por los comuneros para, desde ella, atacar a los realistas que se habían hecho fuertes en el Alcázar. Tras seis meses de combates y luego de la derrota de Villalar, la catedral había salido malparada, si bien no tanto como para justificar su total sustitución por otra nueva, como más tarde se haría. Sin embargo el deseo de edificar un nuevo templo obedeció más a razones de tipo práctico, por conveniencia de variar el emplazamiento, que a la existencia de una ruina irremediable. Desde tiempo atrás diversos monarcas habían mostrado su disconformidad con la vecindad del templo junto al castillo, entendiéndolo como una segunda fortaleza que restaba seguridad al Alcázar; por otra parte cortejos y paradas militares no podían celebrarse con el suficiente acomodo y amplitud de espacio. Enrique IV y Fernando de Aragón ya habían intentado, sin éxito, mudar de emplazamiento la catedral; Carlos V supo aprovechar la circunstancia de la reciente revuelta, en la que se había comprobado fehacientemente el peligro estratégico de un templo fortificado junto al palacio real.

El 28 de agosto de 1523, desde Valladolid, Don Francisco de los Cobos, secretario del Emperador, escribe al obispo don Pedro de Ribera, al corregidor Don Juan de Ayala y al regidor Don Pedro de la Hoz, comunicándoles la voluntad del monarca: «Por algunas causas que cumplen al servicio de Dios, y nuestro, y bien de essa ciudad, avemos acordado que la Iglesia Catedral de esse Obispado se mude del lugar donde aora està à otra parte de la dicha Ciudad».[5]

Fue elegido como arquitecto Juan Gil de Hontañón, viejo conocido del cabildo segoviano y por entonces maestro de las obras de la catedral de Salamanca. En mayo de 1524 se firmaba el contrato, apareciendo el maestro auxiliado por su hijo Rodrigo,[6] figurando como aparejador García de Cubillas. En el mismo mes se firmaba con Juan Campero, vecino de la ciudad de Ávila, el contrato para el traslado del claustro de la Catedral Vieja al emplazamiento de la nueva. Un año más tarde, el 24 de mayo de 1525, el obispo Don Diego de Ribera iniciaba simbólicamente las obras con tres golpes de azada en el lugar en que habría de levantarse la fachada de poniente; la obra se hizo avanzando desde los pies hacia la cabecera, al contrario de lo que había sido usual en la Edad Media. Con intermitencias varias, la construcción se prolongaría hasta el 8 de junio de 1686, fecha en que se puede considerar concluida la construcción del templo; luego se sucederían otras obras comple-mentarias de menor entidad.

De manera singular, en el Archivo Catedral se conserva un conjunto de trazas sobre el templo y anejos, correspondientes a distintos maestros y períodos, desde las más antiguas de Juan Gil y Rodrigo Gil de Hontañón, hasta dibujos de Juan de la Torre y Álvarez, ya del siglo XIX, o los proyectos de Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez.[7]

En el presente estudio abordaremos el análisis de dos de las trazas de la catedral de Segovia que se conservan en el Archivo Capitular, las correspondientes a la planta general del templo, y su comparación con la obra realizada. Ambos dibujos están realizados sobre pergamino en regular estado de conservación,[8] utilizando tinta color sepia que en ocasiones muestra escasa definición. Dentro de la notable similitud que presentan ambos, parecen corresponder a dos diferentes estadios proyectuales por lo que pasaremos a denominarlos A y B de acuerdo con su presumible cronología.

De un primer análisis de los citados dibujos entendemos que ambos están realizados a escala sobre el módulo métrico pie, si bien no nos atrevemos a precisar si se trata del pie de Segovia (27.92 cm) o del pie castellano (27.86 cm), toda vez que la diferencia entre ambos es mínima, de tan solo 0.57 milímetros.[9] Igualmente en la medición que establecimos tiempo atrás en el templo para la elaboración de su planimetría, pudimos comprobar la utilización en su construcción de un pie similar a ambos, sin poder tampoco llegar a apreciar si se trataría de uno o de otro, ante la estrecha semejanza entre ambos. En consecuencia, para nuestro estudio hemos establecido la valoración de las trazas sobre el módulo pie castellano (el másdifundido en Castilla en el siglo XVI y hasta el XIX), comprobando que ambas están dibujadas a la escala 1/144; es decir, una pulgada del dibujo equivale a doce pies del proyecto o, lo que es lo mismo, un pie de la fábrica, vale en el dibujo un

doceavo de pulgada. Para entendernos en nuestro actual sistema de medidas diremos que un pie del proyecto vale en el dibujo 1.9347... milímetros, y que un milímetro del dibujo equivale a 0.5172415 pies del proyecto. Era esta una escala muy común en la Edad Media y seguiría siéndolo hasta el establecimiento y generalización del Sistema Métrico Decimal, en que comenzaron a utilizarse las equivalencias múltiplos de diez.[10]

Partiendo de esta base y sobre unas reproducciones de los dibujos escaladas a la valoración arriba indicada, hemos procedido a establecer los ejes y trazas reguladoras de las dos plantas, intentando corregir, de la manera más lógica a nuestro entender, las deformaciones sufridas por los dibujos, como consecuencia de las alteraciones experimentadas por el soporte de cada una de ellas. Al tratarse de pergaminos, material de carácter orgánico, los cambios en las condiciones medioambientales les han afectado de forma sensible; a ello hay que añadir los efectos de otros agentes externos, como ha sido el maltrato sufrido a lo largo de casi cinco siglos de existencia, claramente apreciable. Así, cabe destacar una importante mancha de humedad que presenta la *traza B,* que ha provocado una deformación importante del pergamino, por encogimiento, con pérdida, además, de parte sustancial del dibujo en el lado de la epístola alcanzando a girola y capillas radiales.

El estudio metrológico lo hemos realizado con ordenador, con un programa de dibujo asistido de AutoCad, sobre el formato de unidades decimal, con precisión de dos decimales, y estableciendo un factor de equivalencia para el «pie» de 0.5172415.

La traza A (Primera traza)

El soporte es un pergamino de 795 x 562 mm, con esquinas redondeadas en la parte superior; presenta algunos desperfectos en los bordes, principalmente en la parte superior y en el costado inferior derecho; muestra manchas de humedad en la parte inferior, que han provocado leves deformaciones del soporte y dibujo; está dibujada con pluma y tinta sepia, con apoyo de punta de plata, quedando marcas de pinchos de compás. Quedan también marcas de haber estado clavada en un tablero. Pareceser la más antigua de las dos que analizamos, y aún de la totalidad de las que se conserva en el Archivo Catedral, y así lo considera igualmente Antonio Ruiz (Ruiz 2003). Según este autor su autor sería Juan Gil de Montañón, que la ejecutaría a principios de 1524 (Lámina 1).

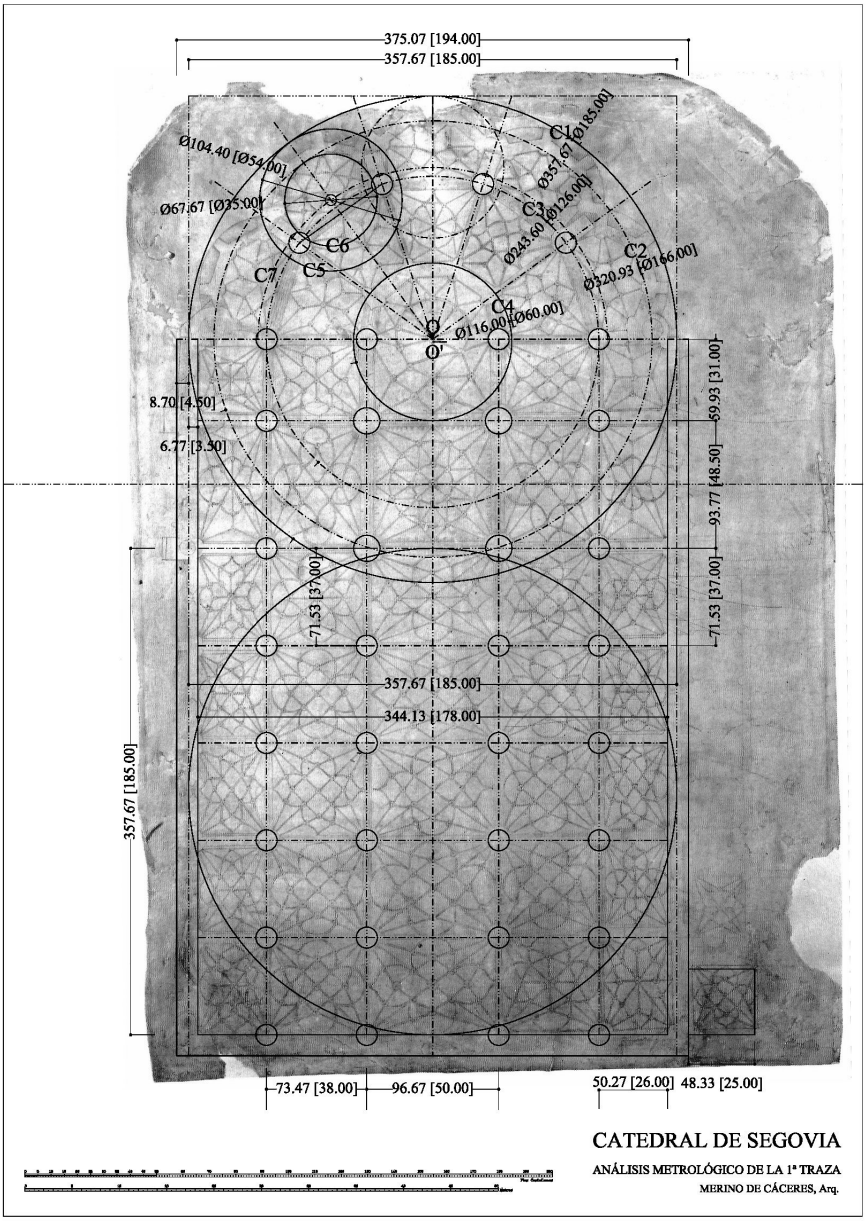

375.07 [194.00]
357.67 [185.00]
Ø104.40 [Ø54.00]
Ø67.67 [Ø35.00]
C1 Ø185.00
Ø357.67
C3 Ø126.00
Ø243.60
C2 Ø320.93 [Ø166.00]
C6
C5
C7
C4 Ø116.00 [Ø60.00]
O
O'
8.70 [4.50]
6.77 [3.50]
59.93 [31.00]
93.77 [48.50]
71.53 [37.00]
71.53 [37.00]
357.67 [185.00]
344.13 [178.00]
357.67 [185.00]
73.47 [38.00]
96.67 [50.00]
50.27 [26.00]
48.33 [25.00]
CATEDRAL DE SEGOVIA
ANÁLISIS METROLÓGICO DE LA 1ª TRAZA
MERINO DE CÁCERES, Arq.

Lámina 1

El dibujo muestra un edificio de cinco naves y cinco tramos, más nave de crucero alineado y cabecera; esta consta de un tramo recto y girola de cinco tramos a los que abren capillas pentagonales sobre zócalos circulares. La planta guarda un notable parentesco con el dibujo que incluye Simón García en el folio 12 de su obra *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*, de 1681, y cuya traza y repartimiento establece por «IOMETRÍA».

La planta se configura sobre un rectángulo duplo de 688,27 x 344,13 mm, equivalente a 178 x 356 pies, rectángulo que define el interior del templo, con un cerramiento perimetral de 8 pies, correspondiendo cuatro de ellos al muro y otros cuatro al zócalo y contrafuertes, hasta completar 194 pies de valor total exterior para el buque. La nave central se valora en 96,67 mm, equivalente a 50 pies; las colaterales en 73,50 mm, (38 pies) y las extremas en 26 pies. El cuerpo de naves ocupa 185 pies, midiendo cada uno de los cinco tramos 37 pies. Sobre el cuerpo de naves se dispone la nave transversal de crucero, con una anchura de 48.50 pies, lo que da lugar a una capilla de crucero disimétrica de 50 x 48.50 pies. Sobre la nave transversal de crucero se apoya la cabecera, compuesta de un primer tramo recto, de 60 mm de profundidad (31 pies) y luego la girola, englobada en un círculo «C1» de 185 pies de diámetro, con centro en el del presbiterio «O». Consta de cinco tramos trapezoidales y una anchura de nave de 38 pies, sobre una circunferencia «C3» de 126 pies de diámetro. A cada tramo de esta abre una capilla de perímetro hexagonal, trazada sobre circunferencias «C5» de 35 pies, y «C6» de 54 pies, trazadas con los centros sobre una circunferencia «C7» de 132.5 pies de diámetro. Las Circunferencias C3, C4 y C7, tienen sus centros en el punto O', desplazado un pie hacia abajo con relación a «O». El repartimiento del cuerpo de naves se establece en cinco tramos de 37 pies, sumado 185 pies, que es exactamente la dimensión exterior del cuerpo.

La traza general y el repartimiento de naves y tramos, parece estar realizado según el método explicado por Simón García en su obra *Compendio de Arquitectura y Symetría de los Templos,* y que él denomina «por vía de geometría», si bien a él se vienen a sumar otros artificios compositivos no descritos por el autor.

Cabe destacar, de otra parte, la particular disposición que presenta la torre, adosada a los pies del templo, al lado de la epístola, reafirmando ese carácter tan peculiar de las catedrales españolas de iglesias sin torres, o con ellas como elementos accesorios, frente a la configuración unitaria de las catedrales centroeuropeas con aquellas incorporadas en el bloque del templo. Se trata aquí de

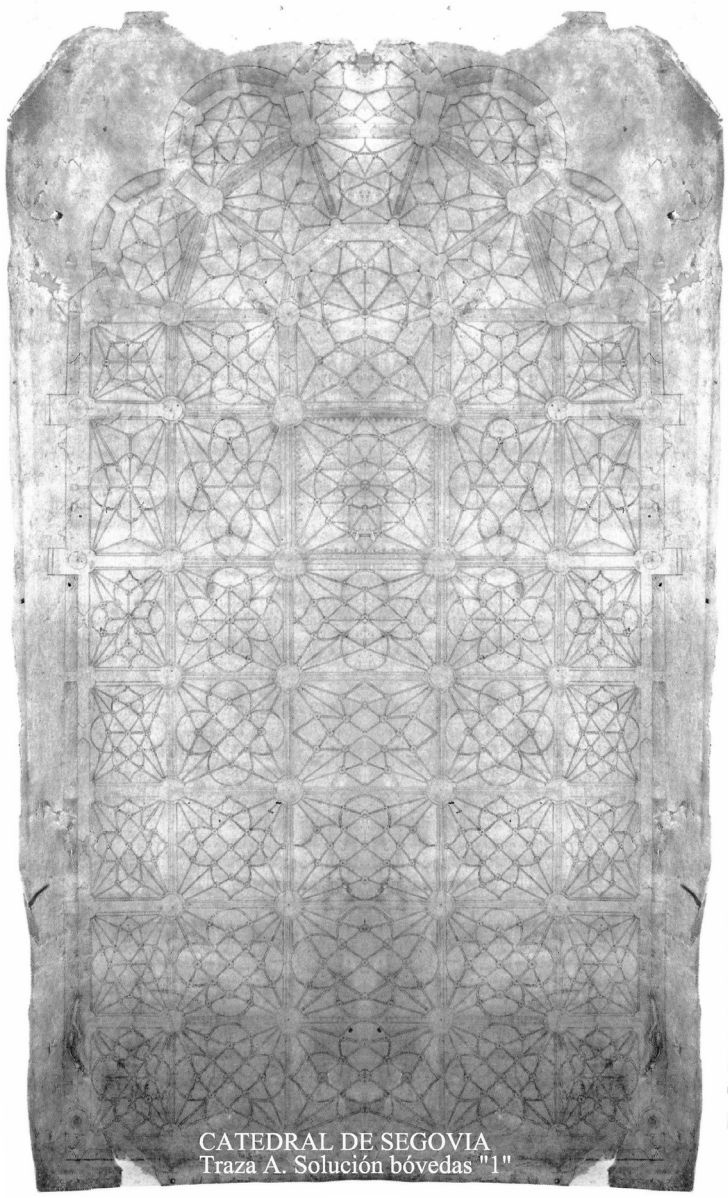


Lámina 2

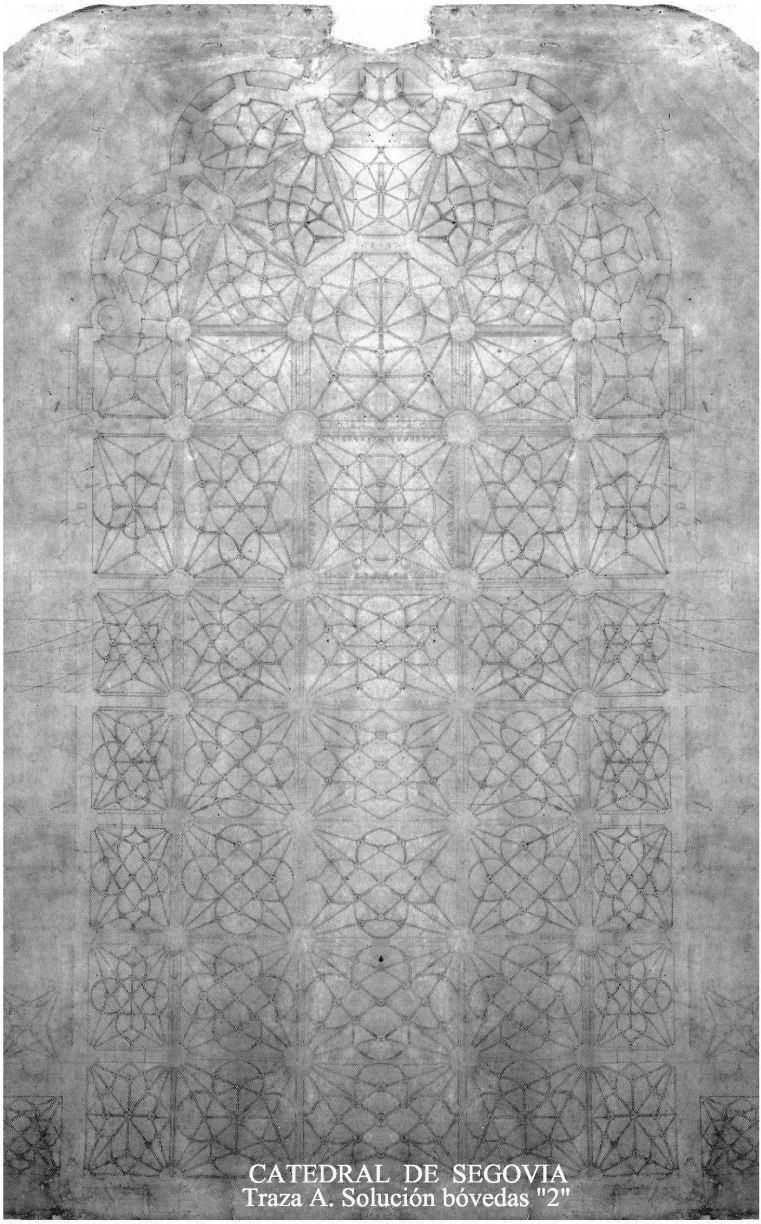


Lámina 3

una torre de pequeño tamaño -ciertamente ridícula para iglesia tan cumplida- de tan solo 25 pies de lado para la capilla interior, que con el grueso de los muros alcanza los 40 pies, pero que no guarda ninguna relación con la geometría y repartimiento de naves y tramos del templo.

Es singular el interés del autor por establecer todo un surtido de tracerías para el cerramiento de las bóvedas, indudablemente con intención de mostrar un catálogo sobre el que pudieran elegir los capitulares. No vamos a entretenernos en el análisis de cada una de ellas, no tiene demasiado sentido. Casi todas se trazan con ojivos (algunas no los tienen), todas con terceletes y cabe destacar el gusto por los combados y los círculos. El resultado no siempre es feliz, con algunas tracerías marcadamente torpes, e incluso irrealizables, como son las tracerías de las capilla hornacina. Muy poco afortunada es la solución que presenta la bóveda del crucero, con dos círculos concéntricos y ligaduras organizando plementos triangulares con un dibujo excesivamente rígido, que contrasta negativamente con el juego de curvas y contracurvas que presenta el resto de las capillas.

Particularmente confusa es la del presbiterio, en parte parecida a la del crucero, en la que el autor intenta resolver la cubrición de la capilla, sobre un polígono irregular, prescindiendo de fajones y ojivos. Por otra parte parece que pretende reflejar en un único dibujo dos medias soluciones de cubrición diferentes, izquierda y derecha; en la documentación adjunta hemos recompuesto cada una de las dos soluciones.

La segunda traza

La segunda traza, la que denominamos *traza B,* viene a ser una variante corregida de la *traza A*, ajustando su división y repartimiento a un trazado «ad quadratum». El soporte es igualmente un pergamino, con unas dimensiones de 760 x 535 mm, que muestra una importante mancha de humedad que, como hemos señalado, ha provocado la pérdida de parte del dibujo y una deformación en la parte inferior derecha, que dificulta el análisis métrico.

El espacio interior del buque del templo se organiza sobre un rectángulo de 180 x 356.50 pies, con valoración de las naves de 50 pies para la mayor, 38 para las colaterales y 27 para las extremas. El espacio ocupado por el cuerpo de las naves es de 190 pies, para el repartimiento de cinco tramos, lo que optimizaría capillas de 39

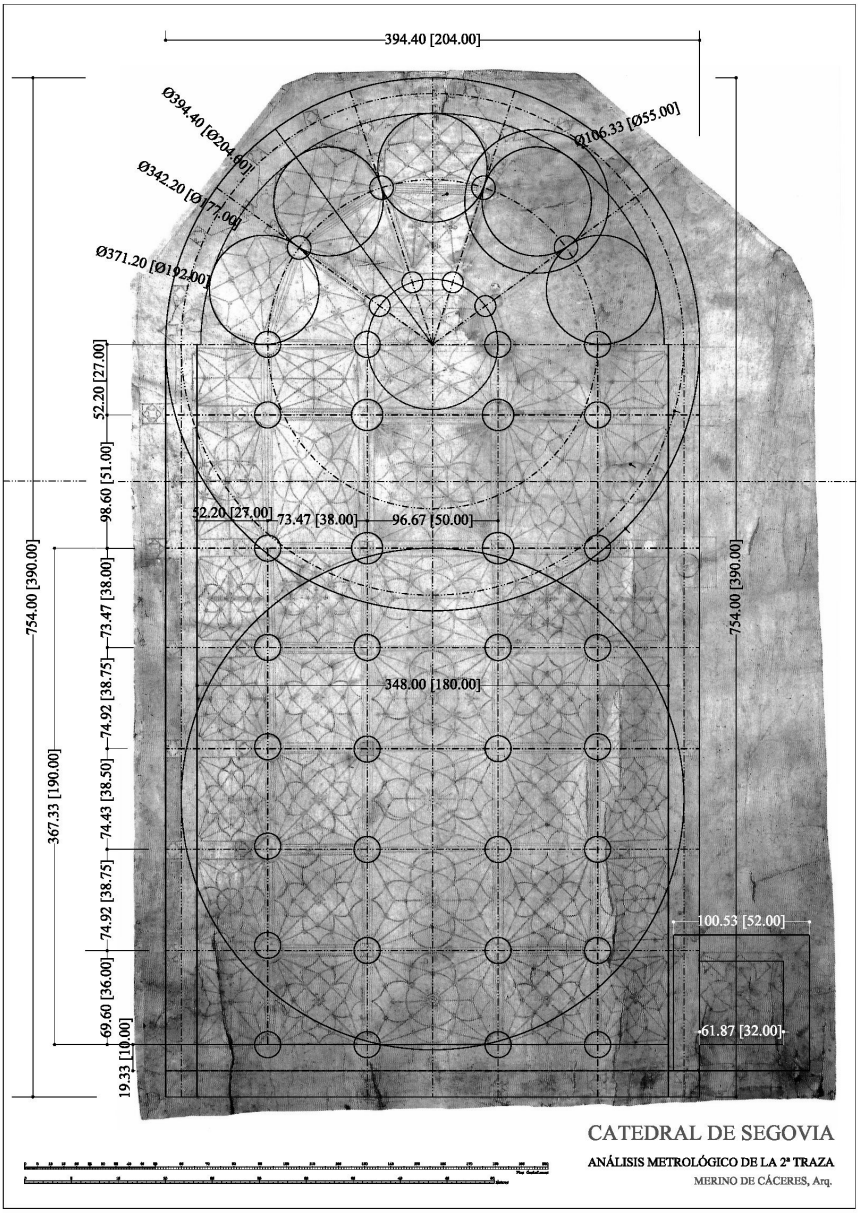

394.40 [204.00]
Ø394.40 [Ø204.00]
Ø342.20 [Ø177.00]
Ø371.20 [Ø192.00]
Ø106.33 [Ø55.00]
52.20 [27.00]
98.60 [51.00]
52.20 [27.00]
73.47 [38.00]
96.67 [50.00]
754.00 [390.00]
73.47 [38.00]
348.00 [180.00]
74.92 [38.75]
74.43 [38.50]
367.33 [190.00]
74.92 [38.75]
69.60 [36.00]
19.33 [10.00]
100.53 [52.00]
61.87 [32.00]
754.00 [390.00]
CATEDRAL DE SEGOVIA
ANÁLISIS METROLÓGICO DE LA 2ª TRAZA
MERINO DE CÁCERES, Arq.

Lámina 4

pies de profundidad; sin embargo el repartimiento que aparece en la traza de referencia es, de manera incomprensible, marcadamente atípica. Así, las dimensiones que apreciamos en los tramos, desde los pies del templo, son sucesivamente, [36], [38.75], [38.50], [38.75] y [38] pies, valores que, salvo el último, no parecen lógicos ni corresponder a una secuencia racional. A continuación se dispone la nave de crucero, con una ancho de 51 pies, algo que también se nos antoja incongruente, ya que provoca una capilla de crucero disimétrica de 50 x 51 pies. Sobre esta se organiza la cabecera, primero con un tramo recto de 27 pies, girola de igual ancho que la nave lateral y cinco tramos trapezoidales de 36º, a los que abren sendas capillas pentagonales trazadas sobre circunferencias de 55 pies de diámetro.

La cabecera y girola se organizan de forma muy similar a la Primera Traza, si bien las capillas radiales, también cinco, presentan mayor desarrollo: son pentagonales, ligeramente más grandes que las de la solución anterior.

La valoración de naves y tramos es casi idéntica al caso anterior, si bien es de destacar la reducción de la profundidad del presbiterio, que pasa de 31 a 27 pies. El muro de cerramiento se aumenta en dos pies, pasando de 4 a 6 pies, el del hastial de poniente mide 10 pies, al tiempo que los contrafuertes aumentan en igual proporción; los de los muros laterales miden 6 x6 pies, y los del hastial de poniente 7.5 x 10 pies.

Es una planta más armónica que la anterior, con un mayor equilibrio entre sus partes, si bien viene a resultar un tanto macrocéfala, debido al gran desarrollo de la cabecera en comparación con el cuerpo de naves. De otro lado, parece claro que la construcción de esta cabecera hubiera creado problemas tecnológicos, debido al notable tamaño de los tramos de la girola y de las capillas absidales, con arcos de comunicación entre ambos de casi 42 pies de luz. El presbiterio es muy reducido, tan solo 27 pies de profundidad, algo que, más adelante, habría de preocupar seriamente a Juan Rodríguez, el prudente canónigo fabriquero, y que lograría enmendar. La planta de la torre se aumenta notablemente de tamaño con relación a la de la traza anterior, pasando la capilla interior a tener 32 pies de lado, con muro perimetral de 10 pies; sin embargo, sigue siendo una torre de escasa entidad para este templo.

El diseño de las tracerías de las bóvedas es mucho más elegante y delicado que el de la primera traza, y comporta una solución muy cercana a la que finalmente se llevaría a cabo. También los pilares parecen tener la dimensión con que finalmente

serán construidos: 12 pies de diámetro los del crucero (en la fábrica medimos 12.5 pies), y 10 pies de diámetro los de las naves, igual que en la fábrica.

Al igual que en el diseño anterior, los pináculos de la nave central están mal situados, al dibujarlos a eje con los pilares, cuando deberían estar desplazados hacia afuera, cargando sobre los hombros interiores de las bóvedas de las naves laterales. Sorprende el que no aparezca puerta en el hastial sur, que ya estaba dibujada en la traza precedente. Igualmente tampoco está reflejada la planta del claustro.

La planta actual

La planta actual constituye por su parte, vez una variante de la TRAZA «B», corrigiendo algunos temas y logrando una armonía que ninguna de sus precedentes poseían. En todo caso, se producen notables variaciones, principalmente en el desarrollo longitudinal, algo que queda bastante de manifiesto en la figura que acompañamos.

Se configura con proporción dupla, sobre un rectángulo de 400 x 200 pies; un cuadrado de 100 pies engloba el cuerpo de naves y el otro el crucero, presbiterio y girola. La nave central se valora en 52 pies, el doble que las extremas, que miden 26, al tiempo que las colaterales se valúan en 38 pies; un repartimiento cuyos valores están muy cerca de la «proporción continua» o «número de Jámblico» (CxE = Cl^2); los muros laterales miden 5 pies y otros 5 pies los zócalos y contrafuerte, hasta completar los 200 pies de anchura. Los tramos se valoran en 38 pies, lo que origina capillas cuadradas en las naves colaterales, al tiempo que la nave de crucero mide igual que la nave central, 52 pies, resultando un crucero cuadrado, cosa que no ocurría en ninguna de las trazas anteriores.

La modificación más sustancial con relación a la Traza «B» se produce en la cabecera: el presbiterio pasa a medir ahora 52 pies (31 pies en la Traza «A» y 27 pies en la Traza «B»); la girola cambia notablemente y pasa a tener siete tramos: los extremos, de 27.5º y los cinco centrales de 25º; las capillas resultan más reducidas en su anchura y en consecuencia con una proporción mayor en profundidad, lo que facilita la solución estructural de las bóvedas. La longitud total, desde la cara exterior del hastial de poniente hasta el zócalo de la girola, es de 400 pies.

Indudablemente se trata de una traza más armónica y elaborada que las anteriores, una planta muy hermosa que utiliza un artificio geométrico para el repartimiento de las naves ciertamente ingenioso y que no hemos encontrado en

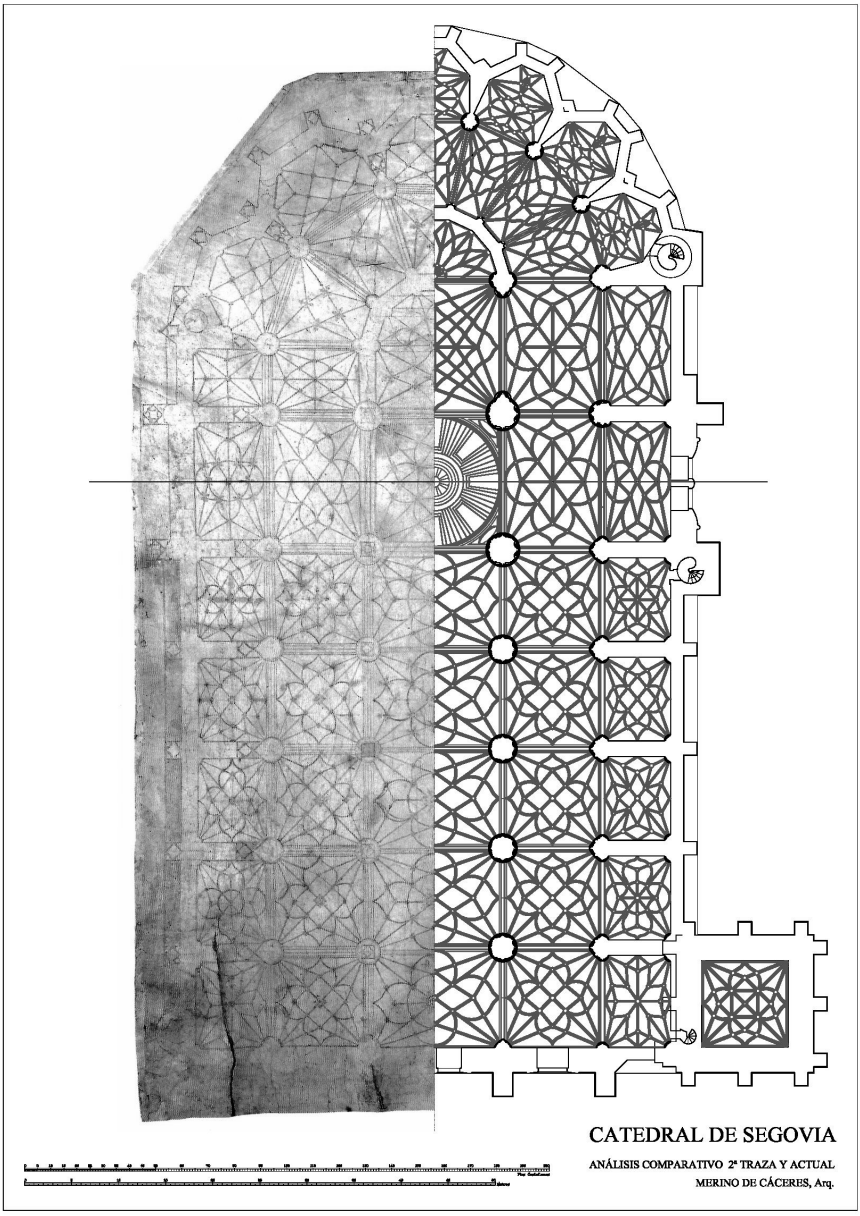
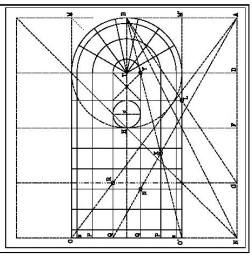

CATEDRAL DE SEGOVIA
ANÁLISIS COMPARATIVO 2ª TRAZA Y ACTUAL
MERINO DE CÁCERES, Arq.

Lámina 5

CATEDRAL DE SEGOVIA

J. M. MERINO DE CÁCERES



Esquema compositivo de las trazas reguladoras
Los valores numéricos se refieren a unidades de pies castellanos

1 pie equivale a 27.86 cm.

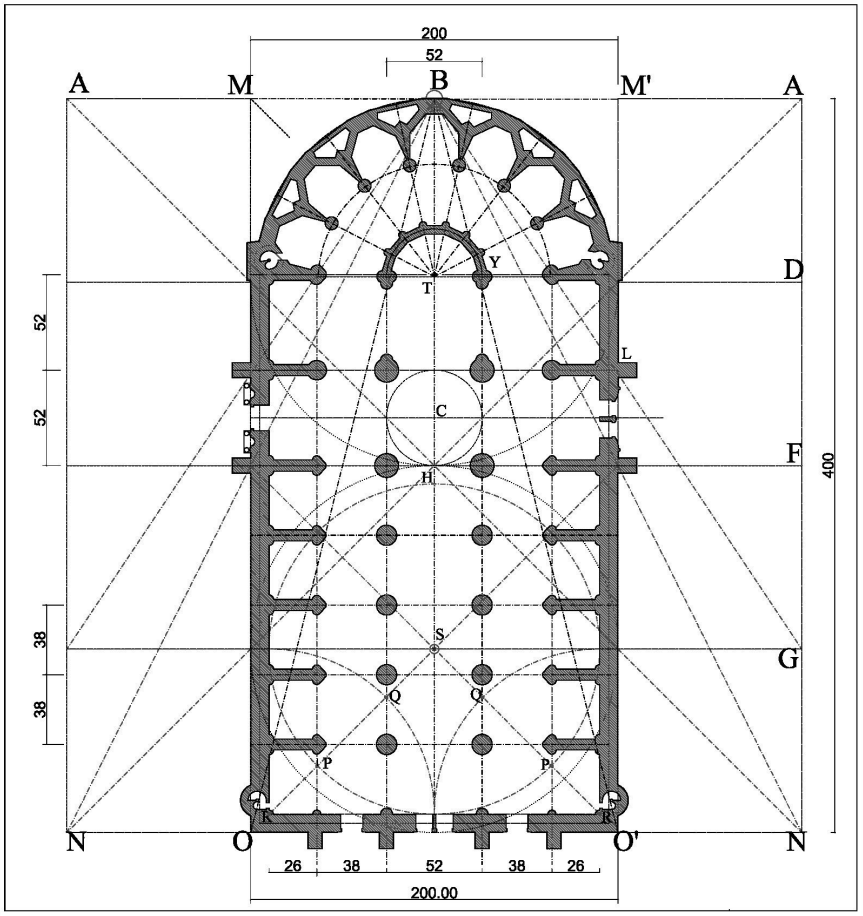


Lámina 6

otros edificios; la traza de la cabecera se realiza de forma un tanto caprichosa, sin acomodarse a un polígono regulador, como ocurría en los casos anteriores, lo que nos indica un alejamiento de los usos medievales. La torre mantiene la misma ubicación que en las soluciones anteriores, pero acomodándose ahora a la composición del cuerpo de naves y respondiendo en su dimensión a la morfología general del templo. El cuadrado de la capilla de la base mide 33 pies de lado y, con un muro perimetral de 10 pies de espesor, el cuadrado del perímetro exterior vale 53 pies.

El diseño de las tracerías de las bóvedas, basado en el de la Traza«B», es de notable elegancia, conjugando con particular gracia los nervios rectos con los combados y prescindiendo totalmente de los nervios circulares cerrados, de ingrato efecto, tan frecuentes en las dos trazas anteriores.

Sobre los antecedentes morfológicos de la planta segoviana

El modelo más antiguo de la planta segoviana lo encontramos en la de la catedral de Toledo, la primera de la Península donde se formula una organización planimétrica de estas características: compacta, con nave de crucero alineada y cabecera circular, con unas dimensiones generales de 400 x 200 pies, valores que quedaron establecidos en la catedral de Chartres para después generalizarse en toda Francia y otras regiones de Europa. De otro lado, antecedentes de la catedral de Toledo se han querido señalar en los templos de París, Bourges y Le Mans, pero entendemos que las posibles referencias son ciertamente lejanas y tan sólo la girola exterior de esta última pudo haber servido de modelo para la cabecera de la iglesia toledana, el resto es completamente nuevo; la organización de la doble girola con tramos alternos triangulares y rectangulares, y muy fundamentalmente, la originalísima disposición de las capillas absidales, ordenación alternando las circulares con las rectangulares, hacen de la cabecera de Toledo el ejemplar más desarrollado del tipo, sin antecedentes próximos ni consecuencias cercanas.

Dejando al margen el tema de la cabecera y ateniéndonos a la configuración general del templo, vemos que su planta supone una novedad en Castilla, toda vez que se abandonan los modelos hasta entonces utilizados en los templos catedralicios. Con el tipo ahora empleado, se reafirma con rotundidad el carácter duplo de la iglesia, al tiempo que, y esto es quizás lo más significativo, se suprime el gran

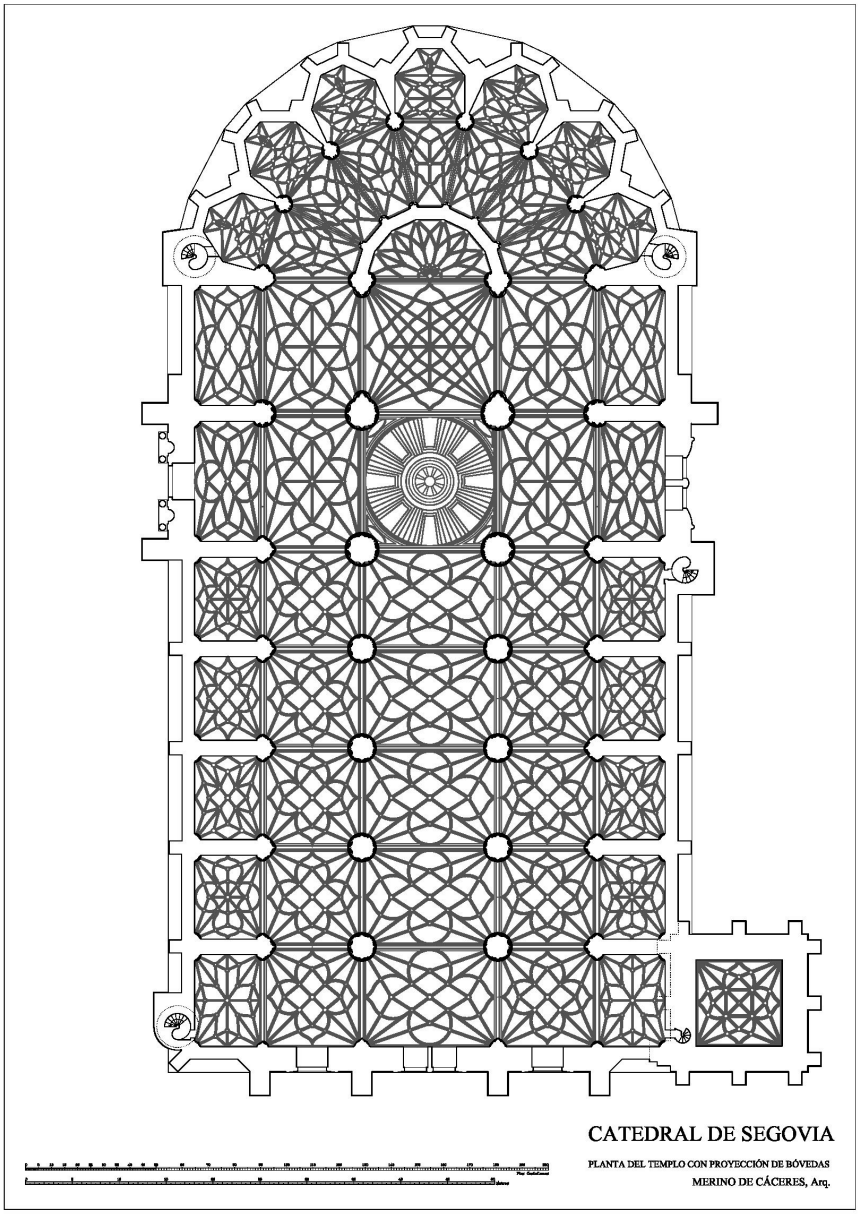
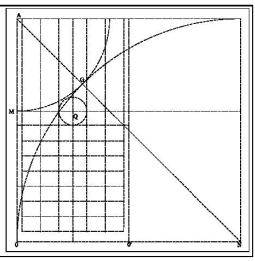

CATEDRAL DE SEGOVIA
PLANTA DEL TEMPLO CON PROYECCIÓN DE BÓVEDAS
MERINO DE CÁCERES, Arq.

Lámina 7

CATEDRAL DE TOLEDO

J. M. MERINO DE CÁCERES



Esquema compositivo de las trazas reguladoras
Los valores numéricos se refieren a unidades de pies capitolinos

1 pie equivale a 27.86 cm.

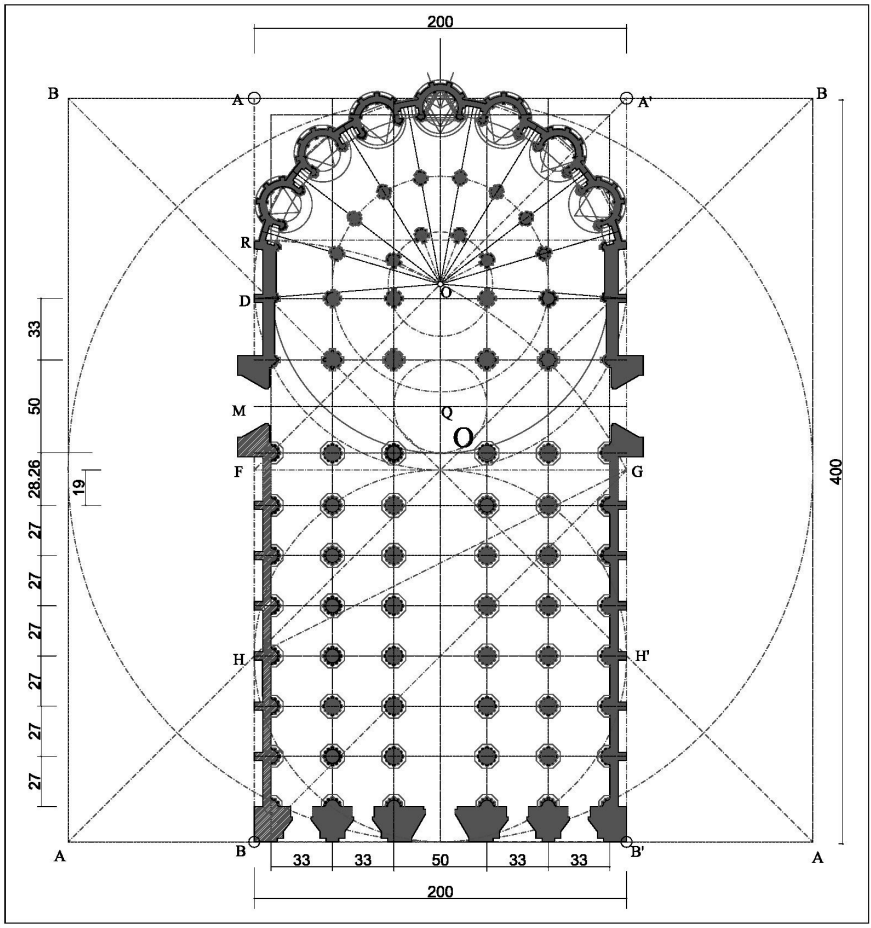


Lámina 8

desarrollo del crucero, hasta entonces notablemente marcado, cual era el caso de las catedrales de Sigüenza, Cuenca, Burgos, o la próxima de Osma; es decir, las iglesias pierden el carácter monástico, hasta entonces generalizado, adoptándose una planta de tipo compacto, sin las prominencias laterales tan características de los modelos catedralicios franceses. Podemos decir que se crea un nuevo tipo de planta, del que quizás podemos ver antecedentes en las de las catedrales de París y Bourges, ahora con la proporción dupla, y las dimensiones generales de 400 x 200 pies y 50 para la nave mayor, valores fijados en la de Chartres. Sin embargo las diferencias con cada una de ellas son claramente notables y nos encontramos con una planta ciertamente nueva y original. El modelo toledano haría fortuna en nuestro país y será el más utilizado e imitado en futuras fábricas catedralicias. Así podemos señalar los casos de las catedrales de Barcelona, Manresa, Valencia y Murcia, y en fechas más tardías los de Salamanca, Granada y la nuestra de Segovia.

Nos atrevemos a calificar este modelo como de «planta española», tipo que reseña Simón García apoyándose en los estudios de Rodrigo Gil de Hontañón: iglesia de proporción dupla, de cinco naves (a veces las extremas ocupadas por capillas hornacinas); el cuerpo de naves ocupa la mitad del templo y la otra mitad alberga crucero y cabecera; crucero alineado y girola semicircular con siete tramos trapezoidales, más otros dos rectos de arranque, con presbiterio poco profundo. También cabe señalar la ausencia de torres en el proyecto original y cómo estas, caso de que llegaran a elevarse, constituyen elementos añadidos que no presentan un compromiso orgánico con los templos. En las catedrales e iglesias de influencia francesa, se disponen dos torres a los pies del templo, generalmente sobre los primeros tramos de las naves laterales (Santiago, Ávila o Burgos) o bien, más raramente, adosadas al cuerpo de naves, como en los casos de la catedral de León o de Sigüenza.

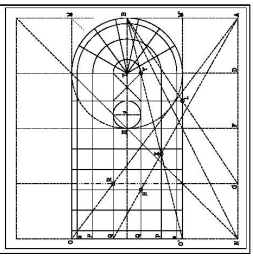
Queremos apuntar aquí la idea de que las catedrales españolas nacieron sin torres, si bien en numerosas ocasiones lo fue al lado de torres preexistentes, pertenecientes en su origen a edificios anteriores. Sobre el caso de la catedral de Toledo, nos hemos ocupado con cierto detalle en otro lugar,[11] donde hemos argumentado cómo su torre se levantó sobre los restos del viejo alminar de la mezquita aljama; otro tanto sucedió con la catedral de Palma, que aprovechó los restos del viejo alminar de la mezquita mayor para la erección del campanario cristiano; Sevilla asumió en su integridad el monumental alminar de la mezquita almohade; la catedral Nueva de Salamanca se sirvió de la torre septentrional del viejo templo catedralicio, luego de recrecerla en su altura y reforzarla en su base.

CATEDRAL DE SALAMANCA

J. M. MERINO DE CÁCERES

Esquema compositivo de las trazas reguladoras
Los valores numéricos se refieren a unidades de pies castellanos

1 pie equivale a 27.86 cm.



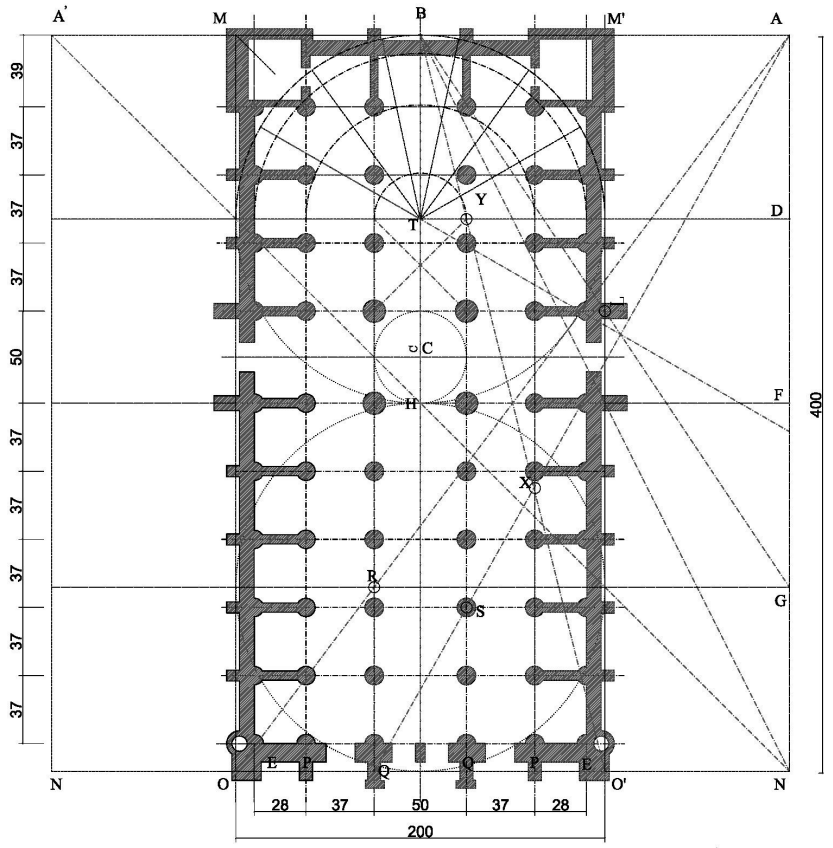
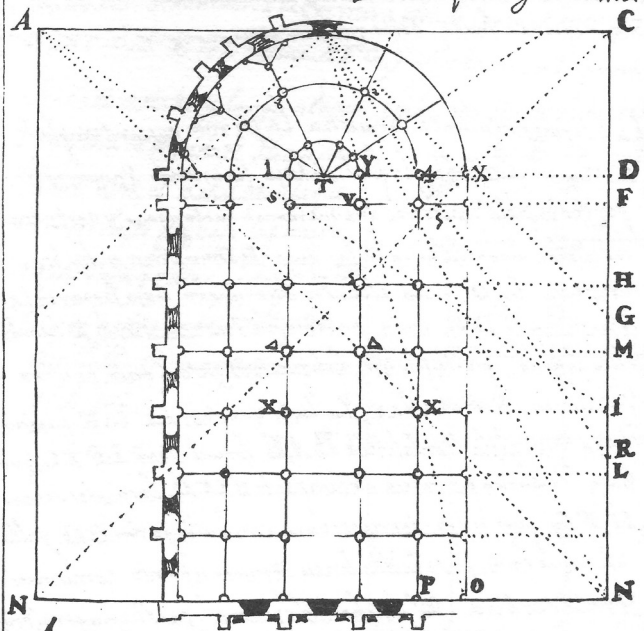


Lámina 9

del ancho. Pues para la Repartición de las capillas toma el
Vnterçio de la linea .a. n. y echalo de n. haçia O y bienе en el
punto Y. Y mira donde corta la linea 1. 4. la que abras tirado
des de A hasta 1 y será en el punto S pues çir cunda desde T. a Y.
y lo que causa esta çircuiçion con mas lo que ay des de V. asta Y.-
O des de S. a 1 o des de D a F. será la capilla maior. Luego para el
Vrepartimiento de la capilla mas abajo que biene a ser el cruçero
sobre el qual quadrado seaçe el çinborrio, mira donde se cruça la dia
gonal CN. con la linea RB. y es en 5. pues lo que ay desde V. a 5. o desde
F a H tendra el cruçero -- B - para la capilla siguiente mira



donde se cruçan las diagonales con los paralelos que es en esta señal
▷ triangulo o des de H a M esta distançia tenga esta capilla que es el coro

Lámina 10

Y así podríamos referirnos a la mayor parte de las catedrales españolas, nacidas sin torre. Lo más corriente es que al final se levante una única torre, que no tiene ubicación fija e, incluso, en ocasiones, se encuentre aislada del templo, a la manera italiana, como en S. Domingo de la Calzada.

Por su parte la catedral de Segovia, adosó una gran torre a un templo de rotunda configuración de raigambre toledana, dentro de un proceso complejo. Así, hemos visto cómo, en la primera traza que conocemos, se adosada tímidamente al templo una torre de muy modesto tamaño (41 pies), que aumenta en la segunda planta (52 pies), para alcanzar finalmente la dimensión de 53 pies en la solución construida.

Morfológicamente, el antecedente más inmediato de la catedral de Segovia lo tenemos en la catedral de Salamanca. La planta de la catedral de Toledo obedece a un trazado notablemente complejo y alambicado, y no tanto por lo complicado de la cabecera al contar con doble girola, sino por los artificios gráficos utilizados en la valoración de las naves y el repartimiento de las capillas; un trazado estrictamente geométrico de carácter plenamente medieval. Por su parte, el trazado de la catedral de Salamanca, es de gran sencillez y se adapta estrictamente a la mecánica «ad quadratum» descrita por Simón García en su tratado al referirse a los trazados por «vía de geometría» y representado en la figura del folio #12 de su obra (figura nº 17 de la edición de Eduardo de Mariátegui de 1868); es todavía, en buena medida, un trazado medieval, ajustado estrictamente a relaciones armónicas de carácter geométrico de fácil replanteo en el terreno, algo que debían tener muy en cuenta los maestros de la época.

La Planta segoviana viene a ser una repetición de la planta de Salamanca, sobre la que se vinieron a introducir modificaciones metrológicas que apenas modifican el espíritu del modelo. En todo caso, las modificaciones metrológicas introducidas, parecen corresponder a una valoración de carácter aritmético, con independencia de un resultado geométrico, lo que nos habla ya de una influencia renacentista.

Notas

1. Diego de Colmenares. *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio delas Historias de Castilla.* Segovia, 1637, § IX, pp. 61 y 62. Ver las referencias que hace a Mariana y a Marco Máximo.
2. Colmenares, op. cit.
3. Desgraciadamente no se tomaron datos de los restos aparecidos, lo que hubiera sido de gran utilidad para el conocimiento del templo.
4. El claustro, al sur de la catedral, no estaba adosado al templo cual es lo usual, sino

separado por una calleja que llegaba hasta el Alcázar y por la cual discurría la canal del acueducto. La reconstrucción se hizo en el mismo solar pero aumentando notablemente su tamaño; el claustro primitivo debía tener unas dimensiones de 100 pies de lado, en tanto que el realizado por Guas tiene 129 pies.

5. Colmenares, op. cit. Cap. 39, 4, p. 487.
6. Fue Rodrigo, hijo natural de Juan y su criado, quien firmó el contrato, ya que el maestro era analfabeto.
7. C. Parrondo. *Catálogo de la exposición de trazas para la Catedral de Segovia*. Segovia, 1975. Recoge 50 dibujos restaurados, siete de ellos reproducidos. Dan cuenta de los dibujos y planos. E. Llaguno y Almirola. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Madrid, 1829 t. IV. pp. 213-214. J. M. Cuadrado. *Recuerdos y bellezas de España. Segovia*, 1865, pp. 610 y ss. (Opina que García de Cubillas habría añadido dos trazas a las dos o tres que había de Juan Gil). Marqués de Lozoya. *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*. Santander, 1962. A. Casaseca Casaseca. «Trazas para la Catedral de Segovia». *Archivo Español de Arte,* 1978, pp. 29-51. J. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura del siglo XVI.* Madrid, 1985, p. 225, nota 20, A. Ruiz Hernando. *Las Trazas de la Catedral de Segovia,* Segovia, 2003.
8. En 1971-75, fueron restaurados por el Servicio de Restauración de Libros y Documentos, de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación Nacional, en una campaña que alcanzó a la totalidad de las trazas que se conservan en el Archivo Catedral de Segovia.
9. La unidad tradicionalmente utilizada en Segovia era la «vara de Albacete», de valor 0.8376 metros lineales, con un valor para el pie de 27.92 cm, tal como aparece reseñado en la Real Orden de 9 de diciembre de 1852, publicada en la Gaceta de Madrid del 28 del mismo mes y año. Su diferencia con la vara castellana es mínima: 0.8359 frente a 0.8376, es decir 1.7 milímetros y con el pie 0.57 mm. En una dimensión de 400 pies como la que tiene la catedral de Segovia, la diferencia entre utilizar uno u otro pie, sería de 0.226 metros.
10. La primera adopción oficial del sistema ocurrió en Francia en 1791 después de la Revolución francesa de 1789. En España, el metro se adoptó como unidad fundamental de longitud por la Ley del 19 de julio de 1849. Ese año se creó al efecto un órgano consultivo del Gobierno, la Comisión de Pesos y Medidas cuyos trabajos dieron lugar a las equivalencias entre las pesas y medidas españolas y el sistema métrico, publicándose tales equivalencias por Real Orden de 9 de diciembre de 1852. Finalmente, el Real Decreto de 14 de noviembre de 1879 estableció la obligatoriedad del Sistema a partir de julio de 1880.
11. «La Construcción de la Catedral». En *La catedral de toledo. Obra y fábrica*. (con Pedro Navascués y Valentín Berriochoa).

Bibliografía

Casaseca Casaseca, A. . 1978. «Trazas para la catedral de Segovia». *Archivo Español de Arte*. 51. 201:29-51.

Erlande-Brandenburg, Alain, 1993. *La Catedral. Barcelona*. Akal.

García, Simón.. 1681. *Compendio de architectura y simetría de los templos*. Ms. 8884, Biblioteca Nacional de Madrid (Ed. Facs. Valladolid: C. O. A. de Valladolid, 1991)

Hoag, John D. 1985. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI.* Madrid: Xarait.

Marqués de Lozoya. 1962. *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*. Santander.

Merino de Cáceres, José Miguel. 1978-1988. «Los arquitectos de Segovia». *Estudios Segovianos*, 29: 121-150.

____ . 1991. «La catedral de Segovia. Metrología y simetría de la última catedral gótica española». *Anales de Arquitectura*, 3: 5-26.

____ . 1994. «Metrología y Simetría en las Catedrales de Castilla y León». En *Las catedrales de Castilla y León. Actas de los congresos sobre Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española*. Ávila, 1994.

____ . 1995. «La Catedral de Segovia». *Anuario de los Temas*. Barcelona.

____ . 1996. «El claustro de la catedral de Segovia». *Estudios Segovianos*, 37: 475-507.

____ . 1999. «Planimetría y metrología en las catedrales españolas». En *Tratado de Rehabilitación, Tomo I, Teoría e Historia de la Rehabilitación*. Madrid: Munilla-Llería.

____ . 2000. «Metrología y composición en las catedrales españolas». *Colección Papeles de Arquitectura Española*, nº 3. Ávila.

____ . 2000. «Rasguños, trazas y monteas en la arquitectura medieval». En *Historia de las Técnicas Constructivas en España*. Madrid: Fomento de Construccione y Contratas.

____ . 2011. «La Construcción de la Catedral». En *La Catedral de Toledo. Obra y Fábrica*, ed. P. Navascués Palacio. Barcelona: Lunwerg.

Merino de Cáceres, José Miguel; J.A. Espejel Díez y E. Navarro Pallarés. 1996. «El plan director de la catedral de Segovia». En *Sacras moles, catedrales de Castilla y León. I. Sacras moles.* Valladolid, 64-65.

Parrondo, Carlos de. 1975. *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia.* Segovia: Diócesis de Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Ruiz Hernando, José Antonio. 1994. «La catedral de Segovia». En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*. Ed. por P. Navascués Palacio y J.L. Gutiérrez Robledo. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa. 161-191.

____ . 2003. *Las trazas de la catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia.

Simson, Otto von. 1980. *La catedral gótica: los origenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden*. Madrid: Alianza Editorial.

Sobre el coro de la catedral de Segovia

Pedro Navascués Palacio

Hace unos años y atendiendo a la amable invitación de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, a la que me honro en pertenecer como Académico Correspondiente, intervine en un ciclo de conferencias en el que hablé de la catedral de Segovia en el contexto de las catedrales españolas. Para su preparación visité la catedral una vez más pero en esta ocasión poniendo el punto de mira en la organización del coro de la catedral, siempre acompañado de mi admirado amigo Antonio Ruiz, en el entendimiento de que en el coro, más allá de sus aspectos artísticos que es lo que habitualmente se busca en ellos, se condensa buena parte de la historia de la catedral y aún de la diócesis, de sus tradiciones, del número y jerarquía del clero catedralicio, de la liturgia, de la música e incluso de su relación con la sociedad civil.

Todo ello permite conocer mejor no sólo el desarrollo del Oficio Divino y de cuantas ceremonias tienen lugar *intra chorum*, sino de todas las celebraciones *extra chorum* en el interior del templo, sobre todo en la capilla mayor comunicada con el coro a través de la vía sacra, aquel eje del que Ponz al hablar del interior de la catedral de Segovia se refiere con cierta ambigüedad cuando dice: «Ya se sabe que todas las Catedrales de esta clase tienen figura teatral, y que el espacio que los antiguos Romanos llamaban *espina* en los circos, es en donde en estos Templos se ven colocados los coros, y capillas mayores».[1] Así mismo el movimiento de las procesiones, la celebración de los aniversarios, y un largo etcétera tuvieron en el coro una doble referencia

espacial y musical, que hacen de él una suerte depulmón litúrgico del templo y de ahí su ubicación central en la catedral. El plano de Juan de la Torre y López conservado en la catedral,[2] y dibujado hacia 1789, pocos años después de lo escrito por Ponz, da idea de la relevancia del coro en el espacio catedralicio de Segovia. (Fig. 1)

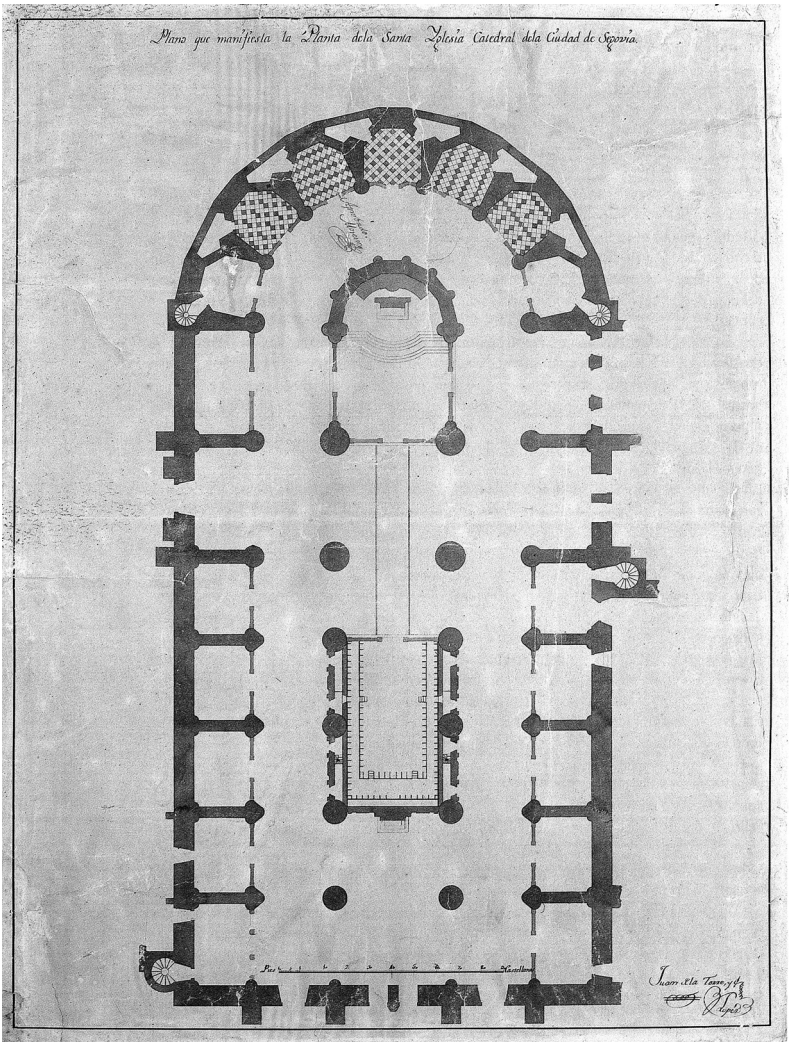


Figura 1. Plano de la catedral de Segovia de Juan de la Torre (h. 1789)

Con este deseo dediqué unas mañanas a indagar en el archivo catedralicio muy viejos papeles y allí pude localizar un material, que debidamente interpretado, me permite traer aquí estas primicias medianamente ordenadas que permanecían inéditas y que, a mi juicio, arrojan datos de interés, sobre todo teniendo en cuenta que el coro, en su disposición física y en distribución interior, vincula el desaparecido edifico de la catedral vieja de Santa María con la actual. Ya en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando me referí a la singularidad del coro segoviano[3] en relación con los sitiales inmediatos a la reja por pertenecer a las sillas reales según proclaman los escudos que blasonan sus respaldos inmediatos a la reja, uno en el lado llamado del Obispo o de la Epístola, que es el lado preeminente del coro, y otro en el lado del Evangelio, llamado coro del Deán. Dichos nombres, obispo y deán, hacen referencia a cada una de las dos mitades en que se estructura el coro a efectos de funcionamiento litúrgico y que están encabezadas por la silla del obispo y la silla del deán, el primer dignidad del cabildo, recordando que las llamadas primeras sillas son las que se encuentran al fondo del coro y no las más próximas a la reja que son las últimas, pues antaño se ingresaba en el coro por detrás, siendo las del obispo y del deán, las *primeras* sillas a mano derecha e izquierda respectivamente.

Aquel *primer* coro debió de tener una distribución semejante a la que propongo a partir de la documentación del archivo[4] que arroja la siguiente disposición tanto de los dignidades y cabildo como del resto del clero catedralicio, cuando era obispo don Bernardo, el prelado que según González Dávila consagró en 1228 la desaparecida catedral vieja,[5] si bien sobre este punto y el alcance de las distintas consagraciones de la catedral de Santa María hay diferencias de opinión que no afectarían ahora nuestro propósito. (Fig. 2)

Al fallecimiento de don Bernardo en 1248 el clero catedralicio de Segovia era ciertamente numeroso pues llegó a contar con setenta y siete individuos, cinco más que el cabildo compostelano en aquellas fechas, y dos menos que el cabildo de Notre Dame de París en 1327. De forma resumida podemos decir que en el coro tenían sitio los siete dignidades distribuidos a un lado y otro del ingreso principal (Deán, Chantre, Arcediano de Segovia, Arcediano de Sepúlveda, Arcediano de Cuéllar, Tesorero y Maestrescuela); cuarenta canónigos *mansionarios* que residían en la claustra o barrio de canónigos, ocupando la sillería alta; diez *porcionarios* de ración entera o racioneros y *veinte porcionarios de menor ración* o medio racioneros, todos ellos en la sillería baja; finalmente, un número indeterminado de canónigos *extravagantes* que no tenían residencia claustral ni oficio propiamente

Figura 2. Coro de la catedral de Segovia en el siglo XIII

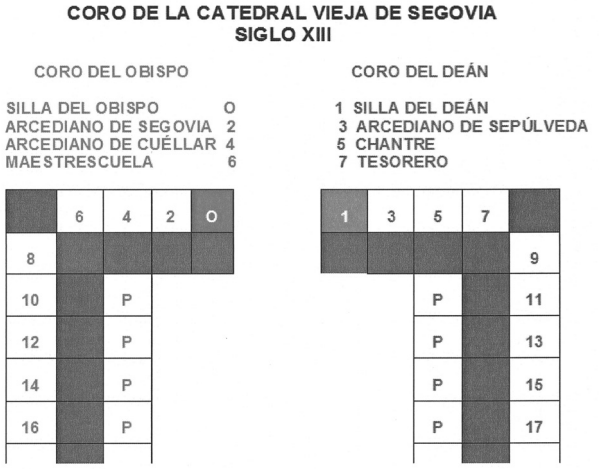


Figura 3. Cabecera del coro de la catedral vieja de Segovia en el siglo XIII

pero sí el beneficio, siendo prácticamente nula o poco importante su presencia en el coro, ocupando, en su caso las últimas sillas del coro bajo. (Fig. 3)

El conjunto del coro actual es de mediados del siglo XV y procede de la derribada catedral vieja románica, donde necesariamente debió de ocupar también los primeros tramos de la nave mayor inmediatos al crucero. Aquella antigua sillería, que no era la primera que tuvo la desaparecida catedral vieja, se montó en la catedral nueva en 1558 en su actual ubicación, no sin antes repararla y aumentar unas sillas que se pagaron a los entalladores Jerónimo de Amberes y Juan Gil en aquel año, pues según el *Memorial* del canónigo Postigo, la sillería como otros bienes y la propia catedral quedaron muy dañados tras el cerco del Alcázar con motivo de la guerra de las Comunidades (1521): «Los órganos grandes y los otros dos pares que estavan sobre el coro, quebrados y agujereados de escopetadas y otros tiros. Las sillas del coro trastornadas y evertidas de sus lugares, y muchas de ellas quemadas, y otras quebradas puestas por defensas y albarradas».[6]

Con este motivo se debió de reparar incorporando algunos sitiales más para adaptarla a la nave central de la catedral nueva, que tenía una mayor anchura, pero conservando la organización general dada al coro por Juan Arias Dávila, obispo de Segovia entre 1461 y 1497, quien modificó la anterior organización y colocó su silla

episcopal en el centro del fondo del coro con su escudo nobiliario, cerrando así el secular ingreso al mismo por este punto. A la vez añadió al coro alto dos asientos *reales* junto a la reja, uno para doña Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, en el lado de la Epístola o del Obispo, y otros para el rey, enfrente, en el lado del Evangelio o del Rey. Los escudos policromados con las armas de Portugal y Castilla, respectivamente, dentro de una fina tracería gótica de gran fantasía y belleza en los espaldares, no dejan lugar a la menor duda sobre los destinatarios de ambos estalos. (Fig. 4)

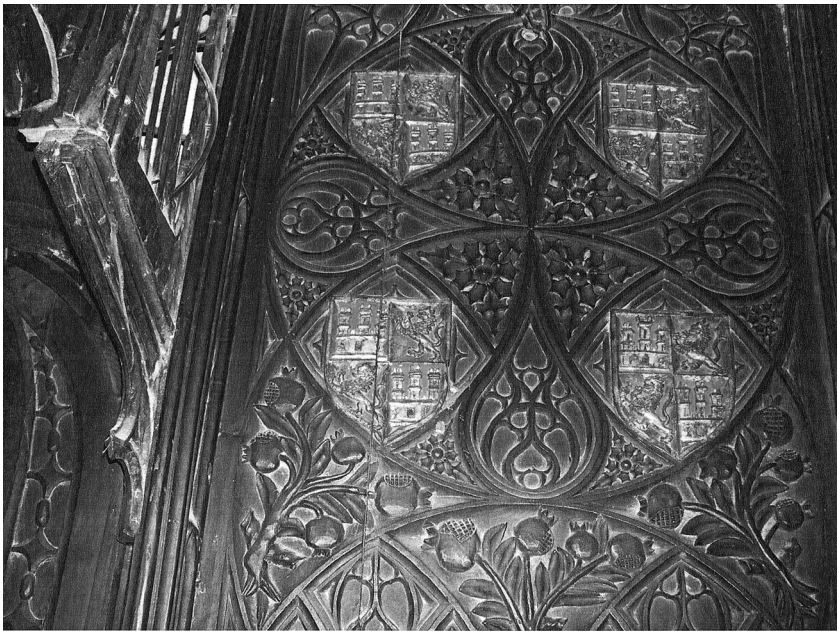


Figura 4 Silla de Enrique IV en el coro de la catedral de Segovia

Por el contrario, resulta más complicado entender el diferente tratamiento de la segunda silla junto a la del rey, así como la inclusión decorativa en el tercer estalo de las mismas granadas que son el emblema de Enrique IV («Agridulce es el reinar»), lo cual pudiera inducir a pensar en otros huéspedes igualmente legos y próximos al rey, pero de momento no cabe avanzar más en este plano.

La presencia real en el coro es, a mi juicio, un reflejo del patronazgo real que los monarcas españoles ejercieron y reclamaron siempre a efectos de la provisión de las sedes vacantes y otros beneficios, disputando este privilegio tanto a Roma como a los cabildos. Sabemos que esta actitud se agudizó bajo Enrique IV, quien dio un significativo paso arrebatando al cabildo de Segovia la elección de su obispo y proponiendo en 1461 a la Santa Sede el nombre de don Juan Arias Dávila. Este insigne y culto prelado segoviano era, por otra parte, hijo de don Diego Arias Dávila, contador mayor de Enrique IV, con lo cual queda de manifiesto el personal interés que el monarca tenía en la elección.[7] Una vez en el coro, el obispo presidía las funciones, sí, pero ante la mirada del rey que allí le había puesto. Es entonces cuando el obispo Arias Dávila mandó hacer a su costa la que pudiéramos llamar ampliación del coro, colocando su silla en el centro y atajando el antiguo ingreso procesional al coro, a la vez que encargaba los sitiales reales en el coro alto, con sus afilados doseles, en acto de reconocimiento.

En este punto siempre he considerado que la presencia del rey en los coros españoles se reducía a aquellos coros que muestran el escudo o la efigie de los monarcas. Sin embargo, y ahondando en esta presencia real en el coro, hoy pienso que en buena parte de los coros de la Corona de Castilla hubo asientos reales en las sillerías altas, en la zona inmediata a la reja, unas veces de modo explícito y otras de un modo tácito. Ejemplo de lo primero serían Segovia y Plasencia, aquella con los escudos mencionados y esta con la representación figurada de los monarcas. En efecto, en Plasencia el escultor Rodrigo Alemán se obligó en 1497 a «fazer dos sillas que se han de asentar en los cabos de los coros» para los Reyes Católicos,[8] según puede verse hoy en las extraordinarias sillas de los *cabos* o extremos del coro alto, junto a la reja, en cuyos respaldos de taracea aparecen representados los reyes Isabel y Fernando, mientras que en el centro del fondo del coro la silla del prelado destaca sobre las demás. No deja de ser curioso, en orden a la dignidad del asiento, que así como en todos los respaldos aparecen las figuras en pie, en el del obispo el apóstol San Pedro está sentado en su cátedra, y en los de los monarcas, Isabel y Fernando, ambos permanecen igualmente sentados. Por otro lado, se puede constatar que el rey tiene su sitio en el lado del Evangelio y la reina en el de la Epístola, al igual que en Segovia.

Junto a estos ejemplo indiscutibles de los estalos reales otras catedrales tuvieron, seguro, su sitio reservado para los monarcas, o al menos para el rey que, sentado siempre en el lado del Evangelio, acabó desplazando antiguos nombres de esta

mitad del coro para venirse en llamar «coro del rey», como sucedió en la catedral de León. Allí no hay escudos sobre las sillas ni especiales adornos, como en la de Ciudad Rodrigo y otras, pero resulta muy elocuente el tardío testimonio de un documento de 1603 de su archivo catedralicio en el que se aprecia el «inconveniente que havía de no estar las sillas real y episcopal con más adorno que las demás del coro haviéndolo comunicado con los dichos deán y cabildo, ordenaron y mandaron que en las dichas sillas se hagan y pongan, en el dicho choro, como está ordenado, unos ornatos con las armas reales y episcopales, y que después de hechos no se siente alguno en ellas».[9] Este documento es del máximo interés pues pone de manifiesto que no tenían adorno especial una ni otra silla; que sin embargo se sabía qué sillas eran hasta el punto de que hoy todavía se dice el coro del Obispo para referirse al lado de la Epístola y *coro del Rey* para señalar el lado del Evangelio; que no se pusieron finalmente por razones que desconocemos; y, muy importante, que nadie debía sentarse en ellas. Esta invocación a la presencia del rey ausente, haciéndola más palpable a través de la heráldica o de la propia imagen, ya fue objeto de reflexión en autores como Juan de Zabaleta cuando en sus *Errores Celebrados* (1685) escribe: «¿Con qué pagaría un Rey un hechizo, con el qual, sin caer en culpa, se pudiera hazer à un mismo tiempo presente en todos sus estados, donde causando alegría, se grangeara amor, y respeto? No era caro con la mitad de su Corona. Este hechizo son los retratos y las estatuas…».[10] Más adelante añade comentarios sobre la relación entre Dios y el Rey de la dignidad que el rey tiene y la reverencia que se le debe: «Naturalmente veneramos a Dios; naturalmente veneramos al Rey. Imágenes de Dios son todos los hombres; pero más que todos los hombres es el rey su imagen. A Dios le retratan los otros hombres la esencia, el Rey la esencia, y la dignidad. En los otros hombres se retrata Dios, como Dios en el Rey, como señor. Semejanza natural tiene con la reverencia que a Dios se le da, la reverencia que al Rey se le debe».[11]

Este espíritu parece estar en las decisiones de obispos y cabildos en relación con las sillas reales, pues no estando el rey presente se reverencia la ausencia física de su persona con una silla vacía en la que nadie debía sentarse. De este modo cabe recoger diferentes testimonios de lugares y épocas distintas que apoyarían esta tesis de la presencia tácita del rey en los coros. Sirva entre otros ejemplos el caso de la catedral de Orense porque ha llegado hasta nosotros una descripción del siglo XVI, hecha en por el canónigo y notario apostólico Juan Pérez de Novoa, del primer coro gótico de aquella catedral, en la que se hace mención de los sitiales de honor de este

modo: «Vi el coro viejo… y era sumamente pobre. Las sillas de los canónigos no tenían espaldares más de hasta los hombros, estando asentados, y hasta la cintura estando en pie, y de la misma manera la de los racioneros; y había sólo dos puertas, la principal y una trasera, que estaba donde agora está la silla del Obispo; y al entrar del coro, la primera silla alta del lado del deán era una silla con chapitel alto y en las espaldas o espaldar estaba pintado un rey con corona real y cetro dorado en la mano, y nadie se sentaba en ella; y al lado de la epístola, enfrente de la silla del rey, estaba otra silla alta con chapitel alto y en el espaldar estaba pintado un obispo con su mitra, y esta era la silla propia de los obispos».[12] A este coro gótico le sucedió otro renacentista hasta que, en 1937, «fue desmontada la sillería y repartida entre diversas dependencias catedralicias con desigual resultado estético (capilla del Santo Cristo, capilla Mayor y Museo Catedralicio, entre otras), al tiempo que se trasladaron al crucero las rejas de Celma que cerraban el coro y la capilla mayor, se trasladó también la Capilla del Rosario que ocupaba el trascoro, y se suprimieron los paramentos que delimitaban el espacio frente a las naves»,[13] sumándose con su destrucción a la ciega incomprensión del significado y valor de los conjuntos corales.

El énfasis puesto por el remate arquitectónico de una aguja calada o similar sobre estas dos últimas sillas junto a la reja, indican sin duda su mayor dignidad, tal y como cabe ver todavía en la catedral de Zamora, donde dos excelentes agujas cubren los dos primeros sitiales inmediatos a la reja. Desconozco a quien estaban reservadas, ya que el obispo situó en el centro su propia silla tocada con una aguja aún más afilada y alta, pero el hecho de contar aquellos dos primeros asientos con un tratamiento análogo al del obispo, el contar con un escabel propio para darle mayor altura sobre el resto de la sillería y la importancia de los relieves de sus respaldos, representando a Salomón, lado de la Epístola, y a David, lado del Evangelio, los mismos reyes que flanquean el eje de la fachada de la iglesia de El Escorial según una vieja costumbre medieval, hacen pensar en personas reales. Así lo estimaba don Manuel Gómez Moreno que no dudó en afirmar que se trataba de sillas «destinadas a los reyes».[14] Presencia explícita, presencia tácita, de modo muy semejante a lo que sucede en el ámbito civil. Se trata en definitiva de una sutil formulación de la imagen del poder, donde la propia imagen está sustituida por el silencio del vacio.

En Segovia conocemos otras circunstancias que pueden producir cierto asombro cuando sabemos por los cronistas que Enrique IV, efectivamente, se sentaba con frecuencia en su silla coral, dada su afición a la música y su devoto carácter. Así,

Enríquez del Castillo, que fue su capellán, consejero y autor de la conocida *Crónica del Rey Don Enrique IV*, señalaba que «todo canto triste le daba deleyte: preciándose de tener cantores, y con ellos cantaba muchas veces: en los divinales Officios mucho se deleytaba...».[15] Es decir, no cabe duda de que participaba en el canto de las horas en la catedral, como lo recoge Colmenares en su conocida historia de Segovia, al recordar que Enrique IV «Pasábase muchas veces a la iglesia mayor, muy cercana entonces al Alcázar, y asistía a los Oficios Divinos en silla particular del coro, sabiendo ya los canónigos que no habían de hacer más movimiento, ni reverencia a su entrada que inclinar la cabeza y proseguir el Oficio»,[16] aquella reverencia de la que hablaba Zabaleta.

Las vicisitudes del coro no terminaron aquí pues a raíz del cerramiento del ingreso al coro por donde ahora está la silla del prelado, hubo necesidad de organizar el trascoro, asunto este al que el profesor Ruiz Hernando ha dedicado un concienzudo e interesante trabajo en el que salen a relucir pleitos y celos profesionales con nombres tan significativos en la arquitectura española del siglo XVIII como Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.[17] En todo caso recordaremos aquí que coincidiendo

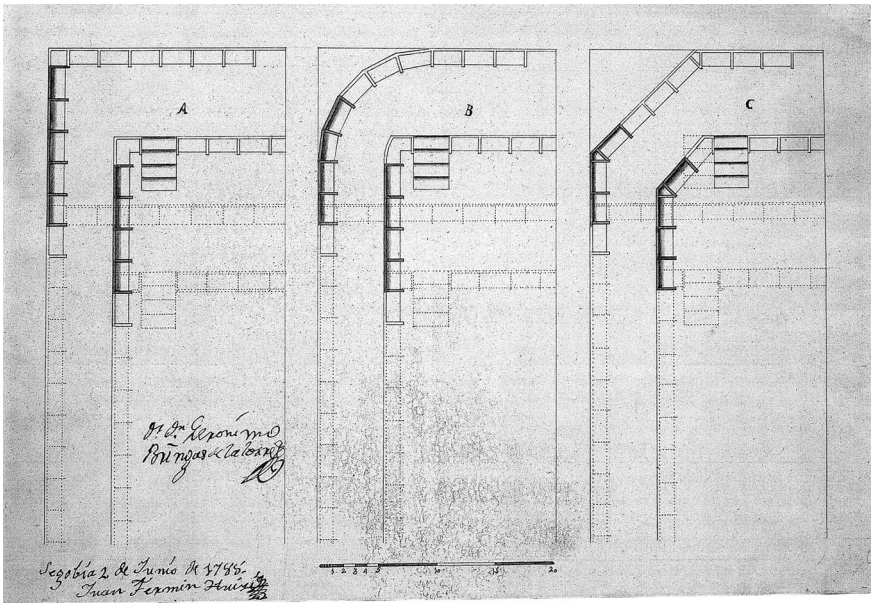


Figura 5. Tres soluciones para la ampliación del coro propuestas por Juan Fermín Huici en 1785

con aquella importante obra se volvió a ampliar el coro, y esta vez no tanto por necesidad de nuevos sitiales en relación con un clero catedralicio que hubiera aumentado en número sino para dejar margen a un futuro crecimiento y no necesariamente de canónigos sino de otros elementos de la sociedad civil hacia los que se va abriendo el acceso al coro en el siglo XVIII. Resulta elocuente a estos efectos lo escrito por el cabildo a Juan de Villanueva en 1783, cuando le propone desplazar hacia los pies de la catedral el nuevo trascoro «porque puesto así [en la línea del anterior trascoro que databa del siglo XVI] imposibilita para lo sucesivo el que se pueda extender nuestro coro hasta el último pilar, por cuyo defecto, y para cuya subsanación según declararon los maestros que construyeron nuestra Iglesia, no hubo caudales al tiempo que se hizo, y fue forzoso colocar la sillería que había en el coro de la Yglesia antigua, dejando pendiente, el enmendar este sustancial defecto, para cuando les hubiese, cuya extensión nos la imposibilita arrimando el altar inmediato al respaldo del coro»[18] actual. Aceptado este criterio se volvió a ampliar el coro y se añadieron dieciocho sillas, diez para la sillería alta y ocho para la baja, corriendo la obra a cargo del ebanista Fermín Huici quien imitó las medievales, dejándolas colocadas en 1789 (Fig. 5).

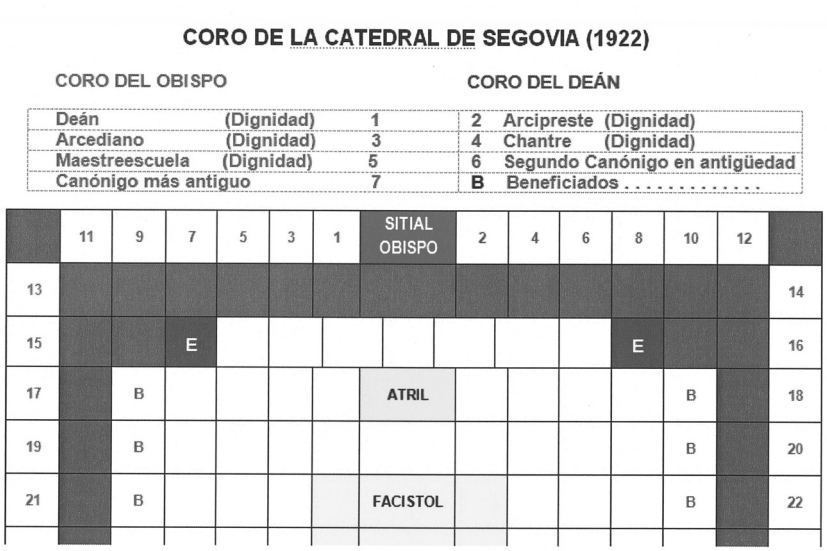


Figura 6. Cabecera del coro de la catedral de Segovia en 1922

Contra lo que pudiera parecer por las magníficas obras del trascoro a finales del siglo XVIII, el cabildo segoviano había entrado en franca decadencia de tal forma que en 1849, y a partir de los datos facilitados por Madoz en su conocido *Diccionario*, el número total de canónigos y beneficiados era de diecisiete, a los que había que sumar dos racioneros enteros, siete medio racioneros y cuatro beneficiados y clérigos asistentes al coro. En 1851 se firmó el Concordato con la Santa Sede en virtud del cual y simplificando la organización de los cabildos, su artículo 13 recoge lo siguiente: "El Cabildo de las iglesias catedrales se compondrá del Dean, que será siempre la primera silla *post pontificalem*; de cuatro dignidades, a saber: la de Arcipreste, la de Arcediano, la de Chantre y la de Maestrescuela; de cuatro Canónigos de oficio, a saber: el Magistral, el Doctoral, el Lectoral y el Penitenciario; y del número de Canónigos de gracia que se expresan en el artículo 17". Allí se dice que a Segovia le corresponden dieciseis capitulares y doce beneficiados quienes, en 1922, se distribuían del siguiente modo en el coro (Fig. 6, más arriba).

Notas

1. Ponz, A.: *Viage de España*, T. X, Carta octava, Madrid, 1781, p. 230.
2. Ruiz Hernando, J.A.: *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, 2003, pp. 164-165.
3. Navascués, P.: *Teoría del coro en la catedrales españolas*, Madrid, 1998, p. 35 y ss.
4. Archivo de la catedral de Segovia: Caja 7, núm. 5.
5. González Dávila, G.: *Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas…* Tomo I, Madrid, 1645, p. 540. Conocemos algunos nombres de los dignidades y cabildo en 1247, un año antes del fallecimiento del obispo don Bernardo: Rodrigo, Deán (Decanus); Arcediano de Segovia (Archidiaconus Segobiensis); Guillermo, Arcediano de Sepúlveda; Nicolás, Arcediano de Cuéllar; Pedro, Chantre (Cantor); Tesorero (Thesaurarius); y Rodrigo, Maestrescuela (Magister Scolarum). Los canónigos eran: Pasacasius Iusti; Petrus Rotundus, Petrus Ferrandi, Rudericus Didaci, Dominicus Gentilis, Martinus, Arcipreste de Cuellar, Petrus Guillelmi, Petrus Gaetanus, Lazarus, Peregrinus Maior, Martinus Xemeni, Martinus Ricardi, PetrusRoderici, Petrus Alvari, Rodericus Burg, Petrus Garsie, Bartholomeus Maior, Didacus, Gundissalvus, Dominicus Blasi, Bricius, Dominicus Hois, Michael Dominici, [en blanco…].
6. Cit. por Cortón de las Heras, M.T.: *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, 1997, p. 42.

7. Azcona, T. de: Juan Arias Dávila, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, suplemento I, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1987, pp. 64-67.
8. Mogollón, P. y Pizarro, F.J.: *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Cáceres, 1992, pp. 36-38, 53-54, 67 y 92-93.
9. Cit. por Teijeira Pablos, M.D.: *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1993, p.101.
10. Zabaleta, J. de: *Errores celebrados*, en *Obras históricas, políticas, filosóficas y morales…*, Quinta impresión, Madrid, 1704, p. 86 (1ª ed. Madrid, 1658).
11. Zabaleta, ob. cit., pp. 107-108.
12. Recogido por Yzquierdo, R., González, M.A. y Hervella, J.: *La catedral de Orense*, León, 1993, p.97; Vid. también *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Ourense. Por el Muy Ilustre Señor Don Manuel Sánchez Arteaga, arcediano que fue de dicha S.I.C. anotados por Don Cándido Cid Rodríguez, procurador eclesiástico de esta Diócesis editados a expensas del Ilmo. Cabildo*, Orense, 1916 (Nueva edición por la Diputación de Orense y la ed. Dien de Bux, 2005) y Lorenzo, B.: *Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense*, Fragmento del muro de cierre del coro medieval de la catedral de Ourense. Pieza del mes. Septiembre, 2009**.**
13. Lorenzo, B.: *Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense*, Fragmento del muro de cierre del coro medieval de la catedral de Ourense. Pieza del mes. Septiembre, 2009**.**
14. Gómez Moreno, M.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p.114. No obstante, Guadalupe Ramos de Castro, en su libro sobre *La catedral de Zamora* (Zamora, 1982) afirma que son los sitiales del Deán y del Chantre (p.397).
15. Enríquez del Castillo: *Crónica del Rey don Enrique el Quarto de este nombre por su capellán y cronista…* . Edición de José Miguel de Flores, Madrid, Imp. Sancha, 1787, p. 6.
16. Colmenares, D.: *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia*, Segovia, 1637, Cap. XXXI,I.
17. Ruiz Hernando, A.: «Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia», *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 199-222.
18. Cit. por Ruiz Hernando, *Las trazas…*, pp. 158 y 159.

Las bóvedas del eje central de la catedral de Segovia: la nave, el presbiterio y la capilla mayor

José Carlos Palacios Gonzalo

Desde un principio, la bóveda de crucería en nuestro país tuvo una versión alejada de la clásica bóveda francesa de espinazos horizontales. La bóveda gótica española, ya en sus orígenes, adopta un forma redondeada en su cúspide, cupulada diríamos. En opinión de Juan Gil de Hontañón, esta forma redonda acrecienta la estabilidad y firmeza de la bóveda, lo cierto es que, al rebajar las cimas de los perpiaños y, especialmente, las claves de los formeros, la altura del perímetro exterior del edificio desciende considerablemente; bajan por tanto las cornisas y con ello el coste general de las fábricas. Además, como mencionamos anteriormente, en nuestro país quedan excluidos de todo punto los enormes claristorios centroeuropeos; ni lo permite el inclemente soleamiento de nuestras latitudes ni, probablemente, la manera en que se vive la experiencia religiosa en el sur de Europa.

Algunas de las bóvedas de la catedral de Segovia son un elocuente ejemplo de esta manera de concebir la bóveda en nuestro país. El eje central de esta catedral contiene algunos de los mejores abovedamientos del gótico español. Es esta una extraordinaria ocasión de contemplarlos en detalle, con la mirada de los formidables maestros de cantería que produjo el gótico español.

Las bóvedas de la nave central

La catedral de Segovia fue la última de nuestras grandes catedrales góticas;[1] el comienzo de su construcción, en la segunda mitad del s. XVI coincide con la del Real Monasterio del Escorial. Las dos grandes obras, separadas apenas por la sierra de Guadarrama, son un elocuente ejemplo que pone de manifiesto cómo, en nuestro país, el renacimiento y el gótico alcanzaron su momento de esplendor simultáneamente. Tras numerosas trazas y proyectos que habían comenzado en tiempos de Juan Gil de Hontañón, fue su hijo, Rodrigo Gil, el que tendría la fortuna de construir sus bóvedas durante el periodo en que trabajó en la catedral, entre 1536 y 1577. La nave central, con una luz de 13,74 m y un tramo de 10,18 m, dibujan unas plantas rectangulares de proporción *sesquitercia*, es decir, un rectángulo de proporciones 3:4 (Fig. 1). No hace falta insistir aquí sobre en el enorme contenido simbólico de esta proporción que, recurrentemente, viene acompañando a la arquitectura desde los tiempos más remotos.

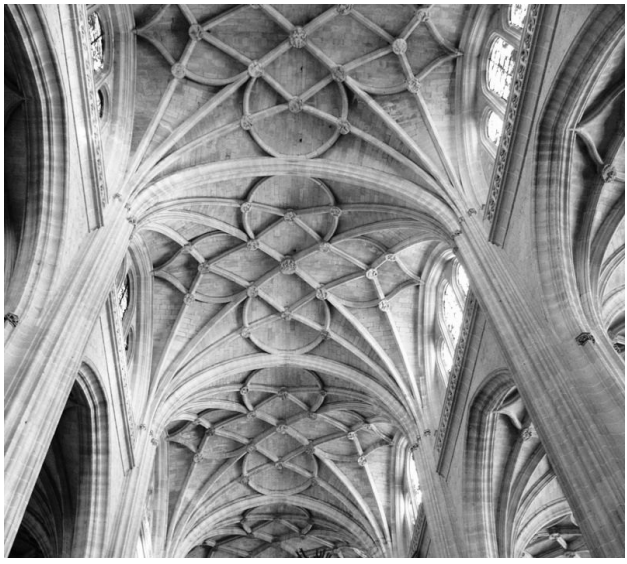


Figura 1. Nave central de la catedral de Segovia, bóvedas de crucería con el clásico cuadrilóbulo de Rodrigo Gil, sobre el eje longitudinal con hojas conopiales y, sobre el otro, circulares

En el taller de cantería de Rodrigo Gil, se fija definitivamente diseño de la crucería de cada tramo; se trata de una nueva versión del cuadrilóbulo castellano. En esta ocasión, los dos lóbulos situados sobre el eje mayor son conopiales mientras que los otros dos son circulares (Fig. 2A). En el centro se sitúa un rombo de lados quebrados con sus vértices en las cuatro claves de los terceletes.

Los terceletes se sitúan en la bisectriz del ángulo que forman los formeros y los cruceros; de esta forma, sobre los ejes, queda fijada la posición de sus claves. La clave 4, situada en el lado menor, es el centro de la circunferencia del combado circular y la distancia que separa estas dos claves, al dividirse en cuatro porciones, permite localizar las claves 5 y 6 con las que la totalidad del dibujo queda ya determinado; el quiebro de los lados del rombo parece ser una consecuencia de forzar la alineación de estas claves.

Al llevar a cabo la reconstrucción de las curvaturas de sus arcos, se advierte la intención de Rodrigo Gil por establecer criterios de racionalidad y estandarización en la traza de estas nervaduras. La figura 2B es una reconstrucción de la montea de

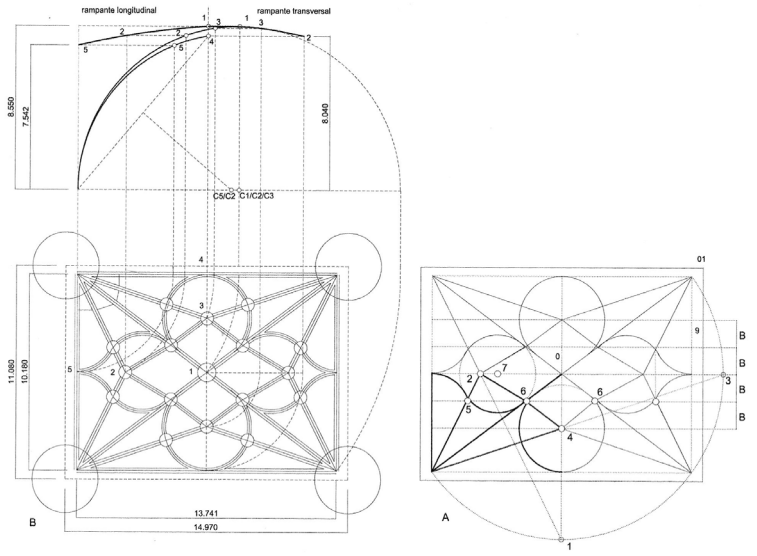


Figura 2. A: diseño de la planta de uno de los tramos. B: Reconstrucción de la montea de la bóveda con la curvatura de sus arcos: el ojivo semicircular tiene la misma curvatura que los terceletes y los dos arcos perimetrales tienen, a su vez la misma curvatura

la bóveda tal y como llevarían a cabo los maestros canteros a las órdenes de Rodrigo Gil. En el dibujo se pone de manifiesto la correspondencia entre el dibujo de la planta y el alzado de la bóveda; es en esta montea donde se determina el volumen y forma final de la bóveda. Al confeccionar nuevamente esta montea observamos que los dos arcos terceletes y el arco crucero son coincidentes, es decir, son el mismo arco; por el contrario, el arco formero y el perpiaño se forman con un arco diferente.

Efectivamente, el ojivo, es decir, el arco diagonal 1, es estrictamente una semicircunferencia, y las claves de los dos terceletes, 2 y 3, se sitúan exactamente sobre la curvatura de este arco, son por tanto porciones del mismo. El otro arco, con su centro C4, C5, es el que permite la traza del formero y del gran arco perpiaño, al reconstruir este arco observamos que su centro parece situarse con precisión a 1/10 de la luz junto al eje vertical; este puede haber sido el criterio para la elección de su curvatura. Se trata de un arco importante que da forma a la totalidad de la nave y es muy posible que su forma haya sido escogida con cierto esmero (Fig. 3).

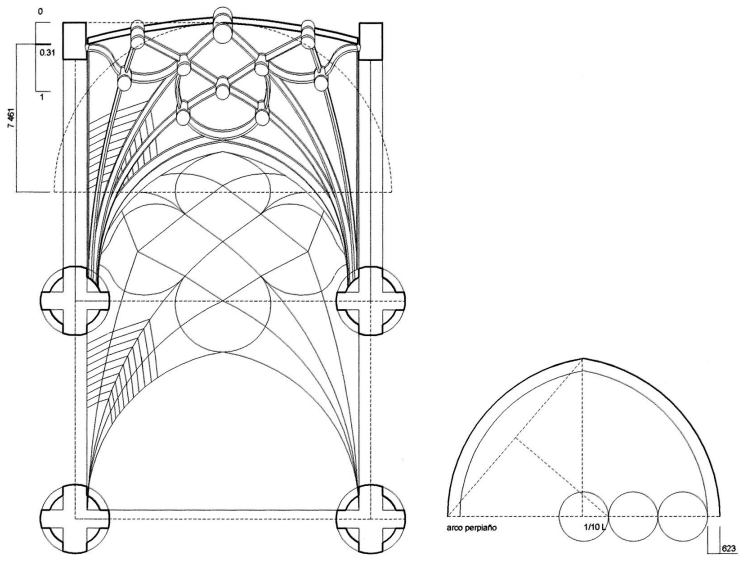


Figura 3. Sección de la bóveda mostrando su rampante longitudinal «redondo» y traza del arco perpiaño

Con los criterios que se acaban de exponer para el diseño de los arcos, los espinazos de la bóveda, los rampantes, son consecuencia de ellos. Se trata de unos rampantes redondos, es decir, unas curvas con ligeras caídas hacia los formeros tan frecuentes en el gótico tardío español; el resultado es el de una bóveda de cáscara cupulada. La Fig. 3 muestra la sección de la bóveda por el eje longitudinal. En la figura se ha señalado también la disposición de su plementería en arista, o a la francesa, típica disposición de Rodrigo Gil.

En una reconstrucción volumétrica de la bóveda (Fig. 4), puede observarse con más claridad la redondez de esta bóveda concebida por Rodrigo Gil que, ejecutada en su periodo de madurez, puede ser considerada como un verdadero prototipo. En el detalle pueden apreciarse el «reviro» de sus nervios decorativos es decir, con sus ejes estrictamente verticales y por tanto diferentes entre sí, según la posición que ocupen. Todas las claves de ésta bóvedas son estrictamente verticales como mandan los cánones góticos más ortodoxos; una constante en las bóvedas de Rodrigo Gil en un tiempo en que las claves inclinadas son cada vez más frecuentes en las bóvedas españolas. La figura 5 permite apreciar la volumetría de la nave central de la catedral de Segovia y su formidable red de nervaduras.

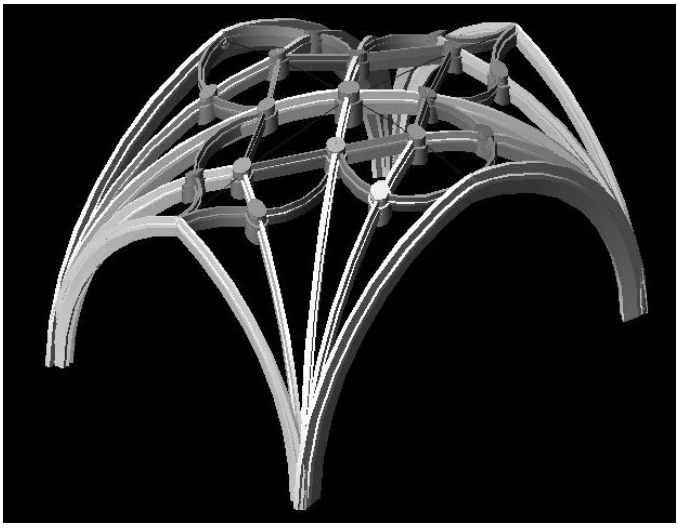


Figura 4. Reconstrucción tridimensional de la bóveda tal y como la concibió Rodrigo Gil. Pueden apreciarse el grado de curvatura de sus dos rampantes

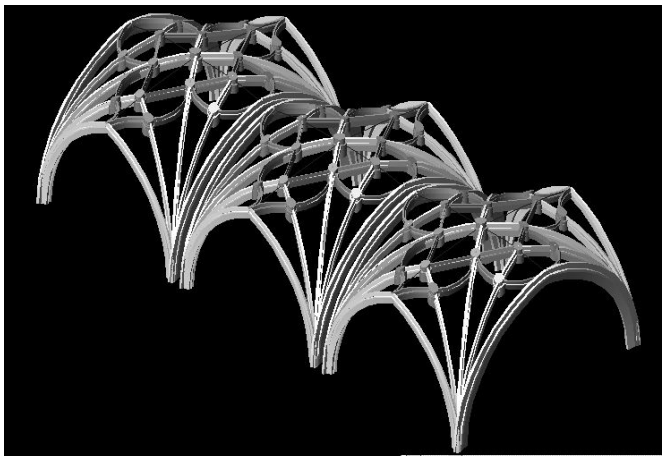


Figura 5. Volumetría de la nave de la catedral de Segovia con sus bóvedas de rampante redondo

La bóveda sobre el presbiterio

La bóveda que cubre el presbiterio de la catedral, es una formidable bóveda de crucería planta cuadrada; además de los ojivos, la bóveda lleva dobles terceletes en ambas direcciones. Sus nervios secundarios se disponen formando tres rombos concéntricos que, al cruzarse con los nervios principales, generan una trama en cuadrícula, en un equívoco diseño encasetonado que evoca configuraciones clásicas (Fig. 6). Esta cuadrícula consigue que sea ésta la bóveda española con mayor número de claves: 45. El diseño de esta crucería queda perfectamente claro al superponer sobre ella una trama de 6x6, con ella, todas las claves quedan perfectamente localizadas (Fig. 7A).

Aunque su construcción se lleva a cabo unos treinta años mas tarde de la muerte Rodrigo Gil;[2] esta espectacular bóveda bien podría estar inspirada en trazas de este arquitecto, recordemos que los rombos concéntricos son un diseño de crucería que Rodrigo Gil ya había usado en las naves laterales de la catedral de Salamanca. Además, como veremos a continuación, la bóveda esta construida con arcos ovales, por tanto, continúa en la dirección que Rodrigo Gil había señalado en las bóvedas de la sacristía.

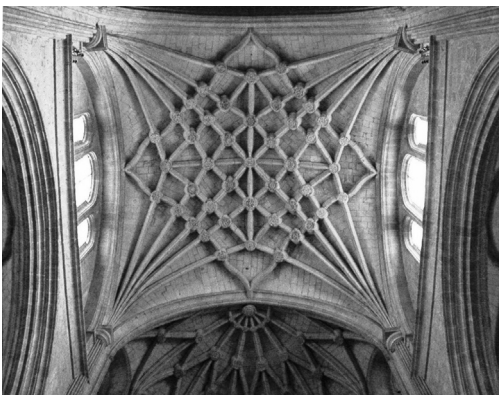


Figura 6. Bóveda del presbiterio, una bóveda de crucería resuelta con arcos ovales, con dobles terceletes en ambas direcciones y 45 claves

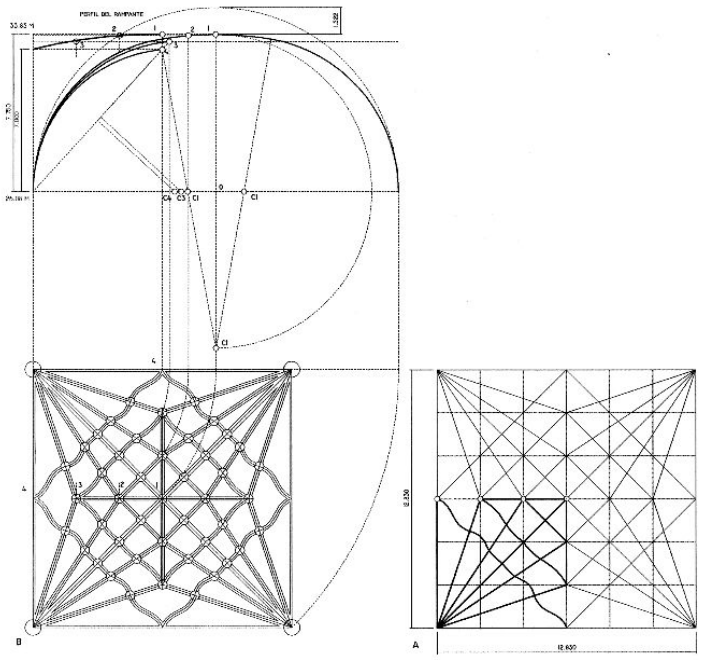


Figura 7. A: diseño de la planta de uno de los tramos. B: Reconstrucción de la montea de la bóveda con la curvatura de sus arcos ovales

Al llevar a cabo el estudio geométrico para llevar a cabo la curvatura y forma de sus arcos (Fig. 7B), se constata en primer lugar que, como en el caso anterior, la diagonal queda por debajo del arco de medio punto, a una altura que coincide con 1/6 de la altura de éste. Nos encontramos por tanto en presencia de un arco ojivo que forzosamente debe ser de tres centros, es decir un óvalo.

La determinación de este óvalo no es evidente; no obstante, conocidas las dimensiones de los ejes, y buscando siempre relaciones simples, intentamos el óvalo que tiene su centro C1' en el eje mayor a igual distancia del centro que el eje menor; con esta misma distancia -el eje menor- se determina también el centro C1. Con estos centros se traza un óvalo que parece coincidir fielmente con el del arco crucero de esta bóveda.

La altura de los formeros nos dibuja un arco de centro C4 que, sin ser de medio punto, se aproxima bastante; son por tanto arcos ligeramente apuntados, tipo éste que llegaría a ser muy frecuente en el último tramo del gótico en España. El tercelete 2, cercano al crucero, parece ser una porción de este mismo arco, ya que la altura de la clave 2 viene a situarse en su recorrido; por el contrario, el tercelete 3, próximo al formero, parece estar trazado con una curvatura independiente de centro C3 sobre la línea de imposta.

Curiosamente, al reconstruir la volumetría se constata que los lados de cada rombo se mantienen en un plano horizontal; es decir, que los rombos están formados por unas líneas serpenteantes que se mantienen siempre al mismo nivel. Quizás sea ésta la razón geométrica que se perseguía con esta bóveda: simplificar al máximo la construcción de la imponente retícula central.

La Fig. 8 permite visualizar claramente la volumetría de esta bóveda apreciando claramente la traza oval de su arco diagonal. En la figura 9 se muestra en detalle la retícula central pudiendo apreciar sus claves y los nervios que la forman, Como se puede apreciar en la figura, ambos tienen sus ejes orientados hacia el centro de la cúpula, recurso tardogótico que viene a sustituir a la ortodoxa disposición en vertical de estos elementos. Anteriormente mencionamos que quizás Rodrigo Gil pudiera haber inspirado el diseño de la crucería de esta bóveda, sin embargo, su construcción se aleja radicalmente de los principios que Rodrigo Gil siguió invariablemente en la construcción de sus bóvedas. En todas ellas, las claves, así como los nervios decorativos, son siempre estrictamente verticales (Fig. 10). Sin lugar a dudas Rodrigo Gil debió conocer las claves inclinadas que, cada vez con mayor frecuencia a parecían en las bóvedas más modernas; sin embargo, se mantuvo siempre fiel a las claves y nervios verticales.

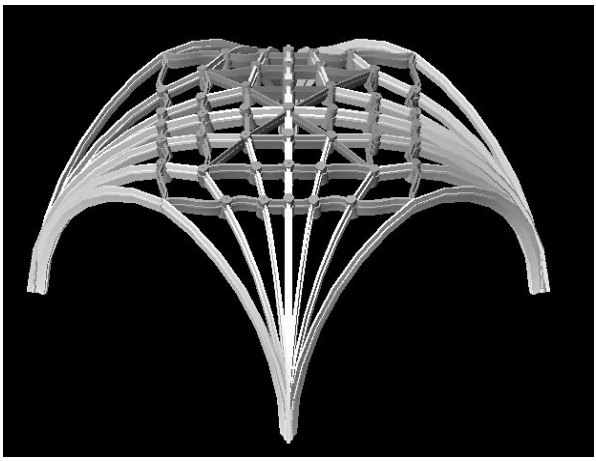


Figura 8.Volumetría de la bóveda del presbiterio en la que se aprecia la geometría de su arco ojivo oval

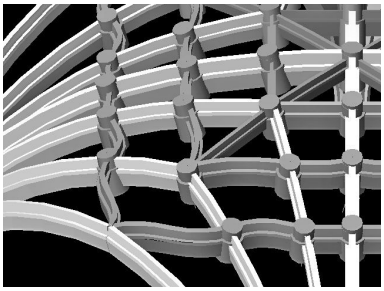


Figura 9. Detalle de la bóveda del presbiterio en el que se aprecian sus claves y sus nervios combados inclinados, con el eje orientado hacia el centro de la bóveda

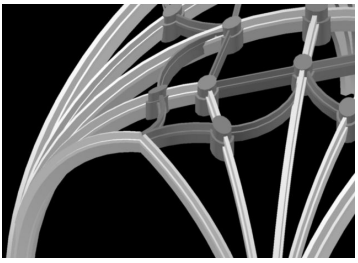


Figura 10. Detalle de la bóveda de la nave. En este caso tanto las claves son verticales y sus nervios combados, también verticales, deben «revirar» su sección

Las claves inclinadas

Uno de los recursos más interesantes de la construcción de las bóvedas de crucería tardogóticas es, probablemente, el que se refiere a la talla de sus claves. Gran parte de las bóvedas construidas en el siglo XVI tiene sus claves inclinadas, es decir, son claves en el que el eje del cilindro central se orienta hacia el centro de la bóveda. Es ésta una particularidad constructiva que caracteriza notablemente las bóvedas del último gótico que, aunque ha sido escasamente señalada, quizás sea ésta una magnífica ocasión para dedicarles una observación más atenta que nos permita encontrar una explicación a tan peculiar detalle.

Tradicionalmente, tanto las nervaduras como las claves góticas son siempre verticales; es decir, que el cilindro central de la clave permanece siempre vertical respecto al plano horizontal de tierra.[3] Esta particularidad es una consecuencia de su construcción. La labra de una clave gótica requiere conocer exactamente sus proyecciones horizontal y vertical, es decir, el dibujo en planta y alzado de la misma. Los maestros de cantería góticos llegaron a dominar con total precisión el dibujo de las proyecciones horizontales y verticales de la bóveda y de todas las piezas que la forman: dovelas, jarjas y claves. Trazar la montea de la bóveda consistía precisamente en esto, en la traza, a escala natural, del dibujo en planta y alzado de la bóveda. Antes de proceder a la labra de una clave, el dibujo en planta de ésta, se redibujaba sobre la cara superior de un bloque de piedra prismático. Como veremos a continuación, este plano superior va a ser fundamental en la talla completa de la clave; Robert Willis,[4] el primero que hizo esta observación, le llamó plano de referencia. A partir de este dibujo, un cantero especialista en talla de claves comenzaba la labra trabajando en vertical, quitando la piedra sobrante hasta obtener el volumen de la clave. Al finalizar esta primera etapa, podría reconocerse la forma de la clave con sus brazos y su cilindro central, si bien, al ser una pieza vertical, es imposible colocarla en la bóveda, ya que sus brazos deben estar cortados con la inclinación precisa para que la pieza encaje exactamente en su posición[5] (fig. 11).

Viene ahora la operación más delicada: el corte inclinado de los brazos. Para conocer estos ángulos de corte, el cantero debe observar su montea vertical, en ella se puede contemplar el dibujo de cada arco con sus claves en alzado. Con respecto al plano horizontal superior, el plano de referencia, cada arco acomete a la clave con un ángulo preciso. El cantero, armado de un compás de ángulos, colocaba uno de los brazos sobre el plano horizontal, y el otro, lo hacía coincidir con el plano de acometida del

arco sobre la clave. A continuación trasladaba este ángulo sobre el brazo correspondiente de la clave y podía cortarlo con la inclinación precisa. Un vez que todos los brazos estuvieran cortados podría procederse a la labra decorativa de la clave con la seguridad de que ésta terminaría encajando con total precisión en su posición. Por tanto, las claves tradicionales, se tallaban a partir de sus dos proyecciones, horizontal y vertical, lo que explica que estas claves sean siempre verticales.

Sin embargo, este tipo de claves, tienen un inconveniente nada desdeñable, requieren volúmenes de piedra muy notables; efectivamente, al necesitar conservar el plano superior de referencia para su talla, hace que el sólido capaz desde el que se labra la clave sea bastante más grande que la clave resultante. Cuando la clave ocupa una posición central en la bóveda este hecho no tiene mayor importancia pero, a medida que la clave se encuentra más alejada del centro de la bóveda, el

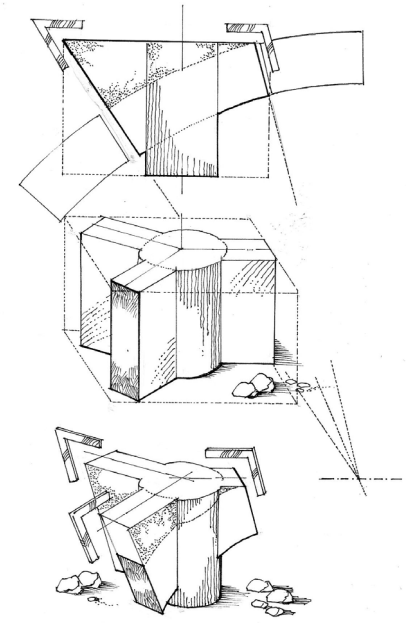


Figura 11. Dibujo mostrando el proceso de labra de la clave vertical en tres fases: en primer lugar el dibujo de la montea vertical y la determinación de los ángulos de corte de los brazos, en segundo lugar, corte por extrusión vertical a partir del dibujo de la planta y, en tercer lugar, corte de los brazos. Nótese el enorme volumen de piedra que requiere la talla de este tipo de claves

volumen de piedra residual es, cada vez, más importante. Seguramente, es esta la razón que explica que a finales del gótico los canteros encuentran la solución: tomar como plano de referencia, no el plano horizontal superior, sino el plano tangente a la bóveda allí donde se encuentre la clave. Como muestra el dibujo superior de la figura 12, ahora el volumen de piedra por trasdós de la clave se reduce a lo estrictamente necesario, con lo que el ahorro de piedra y facilidad de manipulación mejora considerablemente.

El proceso de labra es similar al ya descrito anteriormente, la diferencia ahora estriba en tomar como plano de referencia el plano que tangente a la clave por el trasdós; al observar la figura 12 podemos apreciar que, en realidad, la clave pierde en parte su condición de pieza singular pasado a ser un dovela más. Una vez que maestro cantero ha dibujado la proyección de la clave sobre este plano y construir con ella la correspondiente plantilla, puede redibujarla sobre un prisma de piedra y, a continuación, proceder a la talla en vertical contra este plano. Por lo que respecta

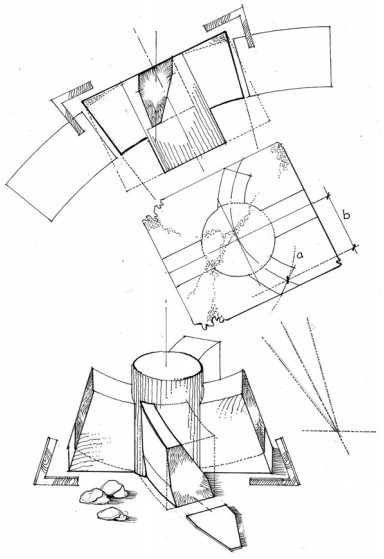


Figura 12. Dibujo del proceso de labra de la clave inclinada: en primer lugar dibujo de la clave y determinación de los ángulos de corte, dibujo de la plantilla de la clave proyectada sobre el plano tangente y, por último, talla de la clave desde el plano tangente. El volumen de piedra en este caso se reduce notablemente y la talla se simplifica en gran medida

a los ángulos de corte de los brazos, el problema ahora se simplifican extraordinariamente ya que, en este caso, los brazos deben cortarse con las mismas inclinaciones que cualquier otra dovela. Imaginemos una compleja bóveda tardogótica, muy probablemente toda ella estandarizada, es decir, con todos sus arcos de igual curvatura; en tal caso, en toda la bóveda, sólo se produce un solo ángulo entre la curvatura de intradós y los lechos entre las dovelas que son siempre radiales, el mismo ángulo con que deben cortarse los brazos de la clave. Como podemos apreciar, el cambio del plano de referencia, logra una simplificación extraordinaria en la talla de estas complejas piezas. Ahora bien, esta técnica implica dominar un nuevo recurso geométrico: proyectar y dibujar la clave sobre un plano tangente cualquiera, operación ésta seguramente fuera del alcance de los primeros maestros góticos.

La capilla mayor de la catedral de Segovia

Como la bóveda del presbiterio, la gran cúpula que cubre el ábside de la catedral de Segovia se debió construirse en el primer tercio del siglo XVII. Gracias a la publicación de las trazas que se conservan de la catedral, podemos conocer las vicisitudes que el diseño de esta Capilla Mayor fue sufriendo con el paso del tiempo. Desde los primeros dibujos, atribuido a Juan Gil hasta los últimos, seguramente de su hijo Rodrigo Gil, el dibujo de esta cabecera se va ordenando hasta encontrar, en su forma definitiva, su concepción más sencilla y rotunda (Fig. 13).

Figura 13. El ábside de la catedral de Segovia, una forma cupulada resuelta con crucerías. Una forma renacentista resuelta con tecnología gótica

Es un ábside muy especial ya que se trata de un espacio cupulado resuelto con crucerías. Los ábsides poligonales góticos generan entre los elevados claristorios unas espectaculares membranas verticales. Este abanico de planos abocinados, era una de las señas de identidad del gótico clásico pero quizás también una seña de su arcaísmo. En Segovia, las plementerías del ábside se dulcifican hasta conseguir una superficie prácticamente esférica; ello se logra gracias a reducir drásticamente la altura de los ventanales y con ello, los arcos de forma del perímetro. La bóveda de la Capilla Mayor de la catedral de Segovia es un formidable ejemplo de convivencia entre la tecnología gótica y los nuevos volúmenes renacentistas.

Eva Sebastián Peñín,[6] en el marco de su tesis doctoral, ha llevado a cabo recientemente un profundo estudio de este ábside. Este trabajo nos servirá ahora para apuntar algunas observaciones interesantes. Examinemos en primer lugar los dibujos de las tres trazas que conservamos.[7] En la primera de ellas, atribuida por unanimidad a Juan Gil, es un ábside pentagonal encadenado a la bóveda del presbiterio; en el diseño del ábside llaman la atención, el enorme nervio redondo que obliga a una bóveda de una volumetría esférica en su mayor parte, y la ausencia de nervios ojivos, se trata de una bóveda resuelta sólo con terceletes. Ambos detalles formaban parte del repertorio de Juan Gil, los encontramos por ejemplo en la catedral de Palencia; sin embargo, el enlace de este ábside con la bóveda del presbiterio plantea dudas más severas sobre su autoría. Este tipo de enlaces en red son muy poco frecuentes en el gótico español y, mucho menos, la asimétrica y caprichosa disposición de la crucería de la bóveda del presbiterio, desde luego, alejada por completo de Juan Gil (Fig. 14A).

En la segunda traza (Fig. 14B), aparecen ya arcos ojivos radiales, la rueda central se reduce y persiste el enlace entre el ábside y la bóveda del presbiterio que en este caso se resuelve sin arcos ojivos. En el ábside, la rueda de combados crea una sucesión de claves radiales que van a generar unas pequeñas bóvedas de crucería trapezoidales con sus claves centrales colocadas en su centro geométrico. Es curioso notar que esta solución propone una cabecera completamente cerrada, sin más comunicación que el arco de perpiaño de embocadura,

En la tercera traza, la solución adoptada se encuentra más cercana al resultado final. El ábside se hace circular y se divide en siete partes. Una circunferencia concéntrica, quizás recuerdo todavía de la antigua rueda de combados de la primera solución, ordena las claves de los ojivos de forma equidistante (Fig. 15A). Esta ábside queda ya rotundamente separado de la bóveda del presbiterio cuyo diseño lleva el sello inequívoco de Rodrigo Gil; se trata de una bóveda de crucería con doble terceletes, como la bóveda que hoy se puede contemplar, pero con una

decoración de combados formando un doble cuadrifolio, el interior de pétalos cóncavos y el exterior convexo, exactamente igual que el del crucero del monasterio de san Esteban, obra del propio Rodrigo.

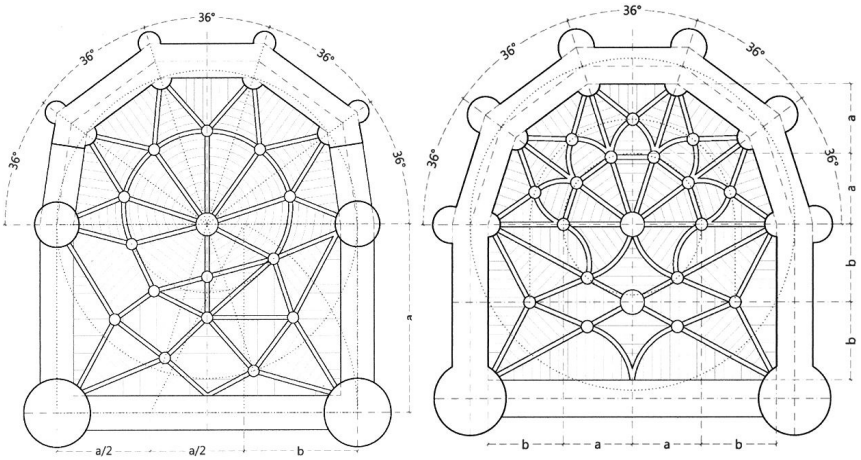


Figura 14. Dibujo comparado de los ábsides de la primera y segunda traza, ambos enlazados a la bóveda del presbiterio. El potente combado circular sugiere una forma cupulada desde sus orígenes

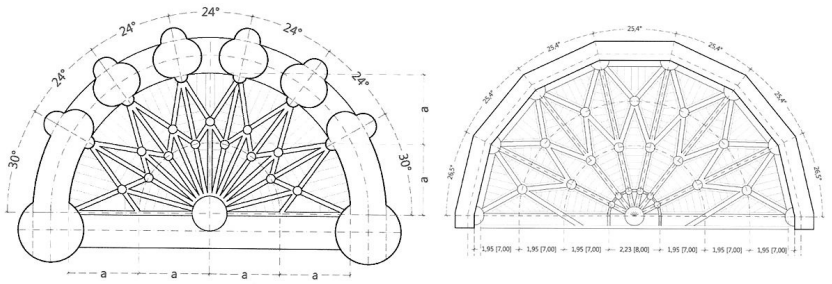


Figura 15. Dibujos comparando el ábside de la tercera traza y la solución realizada. El trazado del ábside ha pasado del pentágono al heptágono. El ábside se desvincula de la bóveda del presbiterio

Por fin, en el resultado final, la planta pasa de nuevo a ser poligonal de siete lados, y dos círculos concéntricos ordenan definitivamente todas las claves (Fig. 15B). Únicamente, un anillo semicircular que enfatiza y rodea la clave centrar queda como recuerdo de aquella gran rueda del primer diseño y la forma esférica, que entonces podía deducirse del diseño de las crucerías, ha permanecido hasta el final.

Una cuidadosa toma de datos pone de relieve los recursos empleados por el constructor para la construcción de esta gran bóveda. Descubrimos que los seis arcos ojivos que, como grandes costillas, forman la bóveda son segmentos de circunferencias; sin embargo, la bóveda es en realidad escarzana ya que su arranque se encuentra elevado de su centro geométrico 6 pies de altura (1,67 m).

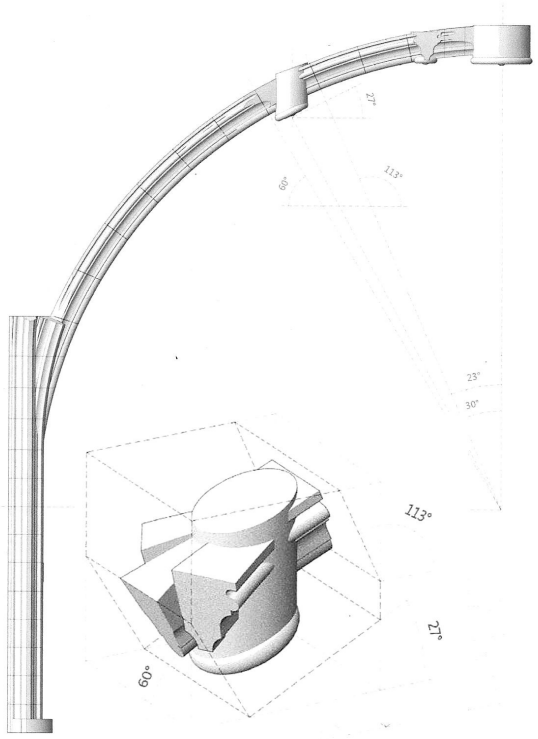


Figura 16. Silueta de uno de los arcos ojivos. Aunque circulares, son arcos escarzanos. El ligero punto de inflexión en su base delata esta particularidad. Las claves en el ábside son estrictamente verticales

Por el contrario, los terceletes obedecen a una curvatura distinta, son porciones de un arco de medio punto circular con sus centros localizados al mismo nivel en que comenzaban los grandes ojivos; con la misma curvatura del tercelete se enlazan las claves 3 y 4 Por último, los formeros. La altura que alcanzan estos arcos de perímetro es el dato que más condiciona el volumen de la bóveda. En este caso, sabemos que las claves de los formeros se encuentran a algo más de 3m por debajo de la clave central. Es decir que la bóveda, de aproximadamente 7m de radio, baja 3m en el perímetro lo que hace curvar notablemente la línea de rampante hasta el punto que, la primera impresión que causa, es que es completamente esférica.

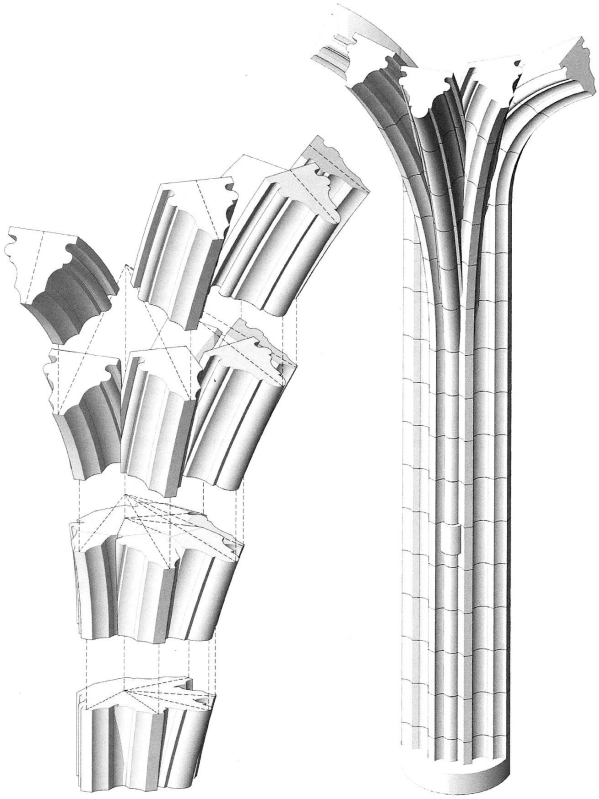


Figura 17. Detalle de una de las imponentes jarjas con el arranque del ojivo y la pareja de terceletes

La figura 16 permite apreciar la silueta de uno de los potentes arcos ojivos de la bóveda, a simple vista no es fácil apreciar que es un arco escarzano pero, la ligera inflexión que este arco hace en su arranque, pone en evidencia este detalle. En la figura se muestra también una de la claves situada en esta arco, como se puede apreciar es estrictamente vertical, a la manera de Rodrigo Gil; en el detalle, se puede apreciar el enorme volumen de piedra que la talla de una de estas claves requiere. La figura 17 muestra el colosal trabajo del jarjamento de la bóveda, siete sillares que alcanza una altura de 3,06 m. Allí donde termina la jarja se encuentra el nivel de impostas de los arcos formeros.

Las tres bóvedas que acabamos de describir son probablemente tres de las bóvedas más notables del gótico español. Su simple descripción formal o estilística dejaría incompleto su conocimiento profundo. El análisis constructivo de las mismas pone de relieve la enorme sabiduría que alcanza el gótico en nuestro país y evidencia los recursos propios de cada maestro. El conocimiento de la construcción ha de ser herramienta imprescindible para comprender en toda su dimensión la arquitectura de la Antigüedad.

Notas

1. Navascués Palacio, Pedro. *Catedrales de España*. Espasa Calpe. Madrid. 1983. Ruiz Hernando, José Antonio. *Las trazas de la catedral de Segovia.* Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia. Segovia. 2003. Merino de Cáceres, José Miguel. *Metrología y simetría en las catedrales de Castilla y León.* Fundación Cultural Sta. Teresa. Ávila. 1994. Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón.* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca. 1988. Frankl, Paul. *Gothic Architecture*. 1962. Penguin books. Reedición: Manuales Arte Cátedra, Madrid. 2002. pp. 383, 384.
2. Ruiz Hernando, José Antonio. *La catedral de Segovia.* Edilesa. León. 1994. Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón.* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca. 1988.
3. Palacios Gonzalo, José Carlos. 2009. Op. cit. Sobre este tema pude también consultarse: Palacios Gonzalo, José Carlos. 2008. «La construcción de una bóveda de crucería en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid». *Revista Informes de la Construcción*. Nº 515, vol 61. Pags: 49-58. España: CSIC
4. Willis, Robert. 1842. *On the construction of the Vaults of the Middle Ages.* London. (Reedición: Transactions of the RIBA, Longman,Brown,Green and Longmans. 1910.)

Red. Instituto Juan de Herrera, Escuela TS de Arquitectura, Madrid, 2012.

5. Rabasa Díaz, Enrique. 2005. «Construcción de una bóveda de crucería en el centro de oficios de León». *Actas del cuarto Congreso de Historia de la Construcción*., vol. II. Cádiz: Instituto Juan de Herrera.
6. Sebastián Peñín, Eva. «La bóveda del ábside de la catedral de Segovia» tesina del Programa de doctorado en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico ETSAM. 2012. No publicada.
7. Ruiz Hernando, José Antonio. *Las trazas de la catedral de Segovia.* Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia. Segovia. 2003.

Antes y después: bóvedas del claustro y cúpulas

Enrique Rabasa Díaz

La catedral de Segovia, obra de Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, contiene otros dos momentos interesantes desde el punto de vista de la concepción canteril de las formas, el claustro, de existencia previa, ya que fue trasladado desde la antigua catedral, y las cúpulas del crucero y de la torre, ambas del siglo XVII. Pueden ejemplificar estrategias muy diferentes de concepción de las formas.

Sistema gótico

En el claustro, obra de Juan Guas y trasladado por Juan Campero (Merino 1996), una de las pandas es diferente. Mientras las otras tres presentan bóvedas de crucería sencillas, cuatripartitas, en esta no hay arcos ojivos. También son singulares las que cubren el giro entre las pandas. Una de ellas ha sido bien estudiada por José Carlos Palacios, quien ha realizado una reproducción en yeso, en su serie dedicada a las bóvedas de crucería (Palacios 2010). Otro trabajo reciente ha rastreado la relación de su trazado con otros semejantes que se pueden encontrar en Alemania (Martin Talaverano et al. 2012).

De las cuatro bóvedas de los rincones, una es convencional, una bóveda con arcos ojivos que se reúnen en la clave polar, y con terceletes que van a las cuatro secundarias, de las cuales salen lo que llamamos ligaduras o rampantes, también

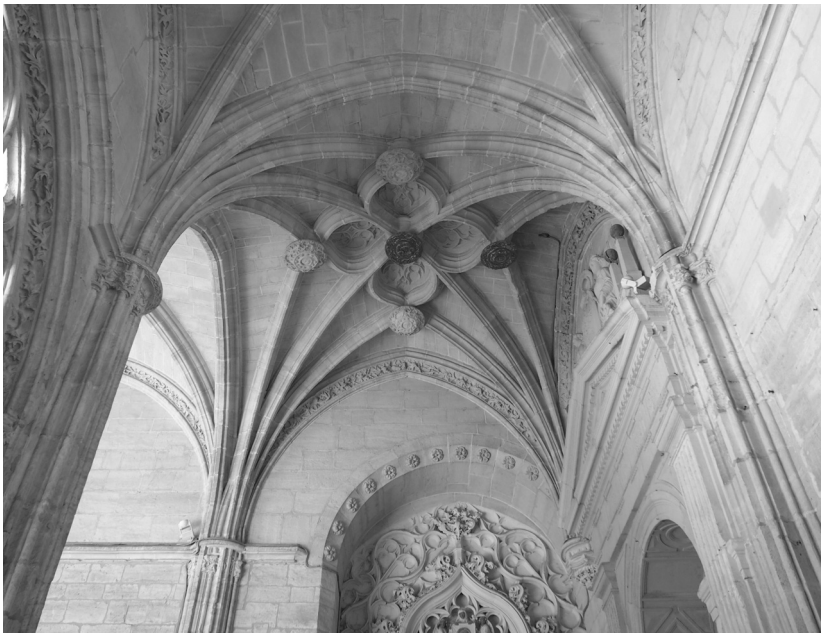


Figura 1. Bóveda en el rincón este del claustro

dirigidas hacia la clave polar, que en consecuencia recibe ocho nervios, y ha de ser mayor que las demás. Dada la orientación del templo, que dirige su eje hacia el suroeste, esta bóveda es la que corresponde al rincón este del claustro (figura 1).

La del oeste es también de ojivos y terceletes, pero sustituye las ligaduras por combados. Los ojivos presentan el mismo perfil que en la bóveda anterior. Los nervios curvos en planta dibujan cuatro pétalos, y su perfil es el mismo que el de los terceletes y las ligaduras de la convencional. Puede parecer que siguen trayectorias circulares, pero en su salida de las claves de los terceletes, surgen de ellas después de una ligerísima y casi imperceptible inflexión, de manera que parecen pensados como si fueran terceletes divididos a partir de esa clave. A la clave central llegan en consecuencia solo cuatro nervios. Ya no hay motivo, pues, para que la clave central sea mayor que el resto (figura 2).

Figura 2. Bóveda en el rincón oeste del claustro

La del rincón sur une las claves secundarias formando un cuadrado, en el interior del cual se inscribe otro, obtenido con los puntos medios de los lados, que se encuentran sobre los ojivos. Así podría también haberse eludido la clave central, pero en lugar de eso, los ojivos se cruzan curvándose bruscamente hacia abajo, para constituir una clave central pinjante. Por algún motivo, quizá para no cargar demasiado, la tortera de esta clave central colgada es una tabla de madera, y no una talla en la misma piedra que la clave, como ocurre en casi todas las demás. Como antes, todas las molduras son del perfil menor, excepto las de los ojivos, aunque en la parte central , cuando estos se curvan hacia abajo, para facilitar ese movimiento la moldura está algo simplificada (figura 3).

La cuarta es la antes mencionada, en el rincón norte, tiene terceletes y ojivos, pero evita el centro con un movimiento desconcertante que elude una posible clave polar y destruye además la simetría central. Podemos interpretar que lo que en una bóveda convencional de terceletes serían las ligaduras, en esta ya no se dirigen

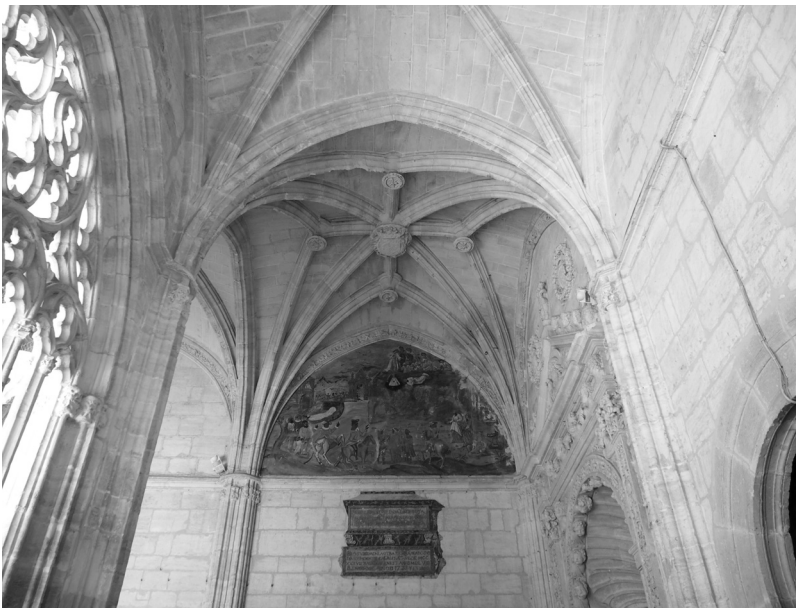


Figura 3. Bóveda en el rincón sur del claustro

según las secciones principales de la bóveda, sino que cambian de dirección para encontrarse por parejas en dos claves; si continuamos esa dirección, otro nervio las vuelve a reunir por parejas en uno de los ojivos. Pero el detalle de la molduración puede dar una pista sobre la manera en que esta rara sutil y rara distorsión era concebida por el proyectista. Como en las otras, hay solo dos tipos de perfil, el de los ojivos, más grueso, y el de los terceletes, algo menor. Se advierte entonces que uno de los dos ojivos se parte en dos ramas, manteniendo su perfil, y crea un rombo central; los nervios que continúan esas direcciones y terminan en los terceletes son del perfil menor, como las ligaduras de las otras bóvedas. Es este, por tanto, el tema que caracteriza al trazado, la voluntad de sortear el centro, de eludir la clave polar (figura 4).

Así pues, en uno los rincones se encuentra la bóveda de crucería con terceletes, modelo característico que se ha repetido infinidad de veces, y que resultar bastante más interesante que una bóveda de crucería simple, pero suficientemente sencillo

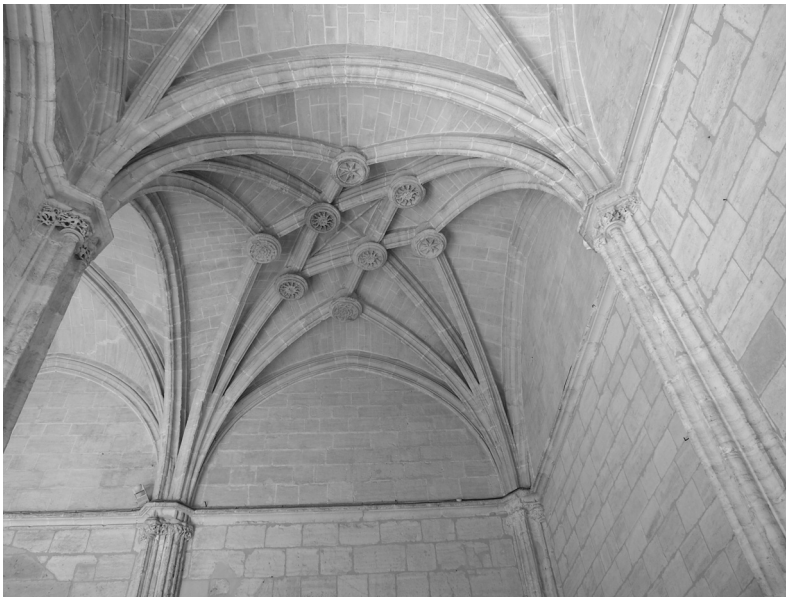


Figura 4. Bóveda en el rincón norte del claustro

como para servir de modelo didáctico en los tratados. En efecto, la bóveda de crucería será explicada en los tratados impresos y manuscritos de cortes de piedras del siglo XVI y el siglo XVII, aún la encontraremos en el XVIII, y en casi todos los casos el modelo es este trazado sobre planta cuadrada y con terceletes. En los otros tres rincones asistimos a formas diversas de violar la norma: curvar los nervios en horizontal, curvar los nervios en vertical, llegando a una clave colgante imposible, y por fin eludir la clave central y la simetría central. En todas estas variantes se consigue una rotura de la jerarquía de las claves. Si el modelo normal requiere una clave central mayor, en el resto es posible hacer todas iguales.

El dibujo de la panda que está formada por bóvedas sin ojivos también es poco usual en España. En estos tramos, en lugar de una clave central hay dos, y de cada una de ellas salen dos nervios que terminan en los arranques, otros dos que van a las claves de los formeros, y una ligadura que las une. Todos los nervios tienen el mismo perfil, si bien en los dos últimos tramos está enriquecido por una quilla amplia que permite una faja decorativa (excepto la ligadura, que es del tipo de las anteriores). Estos tramos y el rincón siguiente, el este, las claves son de madera. Sus nervios se corresponden bien con las molduras de las pilastras, de manera que en

estas pilastras y en sus basas aparecen, ya a ese nivel bajo, configuraciones diferentes de las de los tramos anteriores. En consecuencia, se trata de un cambio de alguna manera planificado.

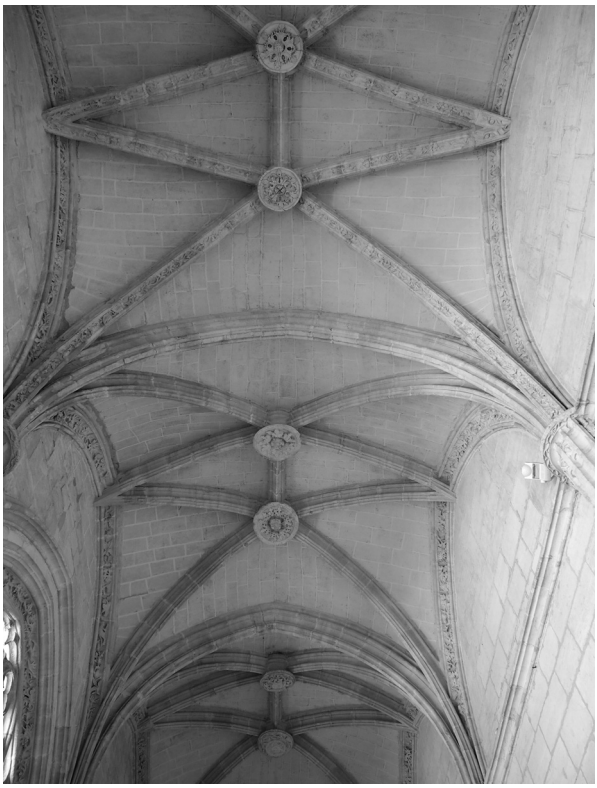


Figura 5. Bóvedas del primer y el segundo tramo de la panda sudoeste

Así pues, en esta panda han desaparecido los ojivos. Los diversos tramos siguen separados por arcos perpiaños de mayor grosor, pero, habiéndose desdibujado la individualidad, en la longitud de este lado se percibe una mayor fluidez del espacio. En general, podemos decir que se ha buscado mostrar la capacidad del proyectista para romper las normas, aquellas que se refieren a la conducción de los esfuerzos entre los elementos y las que hablan de una jerarquía. Tales características serán

muy notables en Europa central, especialmente en Alemania, donde primero se alcanzan ciertos hábitos de lo que llamamos tardogótico. Se discute si las bóvedas reticuladas alemanas, en las que no hay nervios especialmente más poderosos, y en las que las claves terminarán por desaparecer para quedar en cruces limpios, puede tener su origen en Inglaterra. En cualquier caso es en el centro de Europa donde se desarrollará una soltura en la práctica de la construcción de bóvedas góticas que va a llevar hasta las últimas consecuencias los principios que fueron inventados en Île-de-France.

El uso de las plantillas para la conformación de intersecciones complejas, especialmente en los enjarjes, será una de las habilidades que propiciarán este avance (Rabasa y Pérez 2012). Ya Robert Willis explicó cómo en la zona del enjarje las piezas son diseñadas disponiendo las plantillas en los lechos, que son horizontales, y más o menos alejadas, de acuerdo con la altura de ese plano horizontal (Willis 1842). De esa manera, la primera parte de la zona no se compone de arcos separados, sino que todos los nervios que salen del arranque se encuentran unidos, sobresaliendo más o menos. A partir de esta práctica, probablemente, la colocación ciega y mecánica de las plantillas daría lugar, en algunos casos, a intersecciones interesantes entre los nervios. Puede ocurrir, en efecto, que una moldura, siguiendo su camino espacial, desaparezca en el interior de un nervio, pero vuelva a aparecer más tarde liberándose de él. Es evidente que en un determinado momento estos cruces se buscan deliberadamente, y un ejemplo notable, por temprano, es el de los enjarjes que Guillem Sagrera dispone en sus obras, especialmente la Lonja de Palma de Mallorca y la sacristía de la catedral de Perpiñán. Sagrera estuvo en relación con el sur de Francia, y muy probablemente con rutas que, como las que pasan por Dijon, pudieron permitir estos ensayos y el conocimiento de las novedades.

En el caso del claustro de Segovia, no podemos decir que haya una intención de crear cruces de nervios de esa manera deliberada y expresiva del dominio técnico y estilístico, pero sí es evidente que hay cruces y que se conforman sin dudas y con naturalidad. Aparecen especialmente en los enjarjes que reciben a la vez nervios de las bóvedas rinconeras mencionadas y de las primeras de las pandas, porque en estos lugares hay una gran diferencia y asimetría de tamaños entre las molduras de las bóvedas de los dos tipos de bóveda. Podemos observar allí que algunas molduras cruzan otro nervio, desapareciendo y volviendo a aparecer, y es evidente que el control de tan difíciles encuentros y maclas se fundamenta simplemente en el conocimiento de las secciones horizontales por disposición de las plantillas (figura

6). A veces lo que emerge provisionalmente es una arista brevísima, que aparece porque el cantero conoce el procedimiento y lo sigue con todo rigor, pero no por motivos plásticos, pues el resultado es imperceptible.

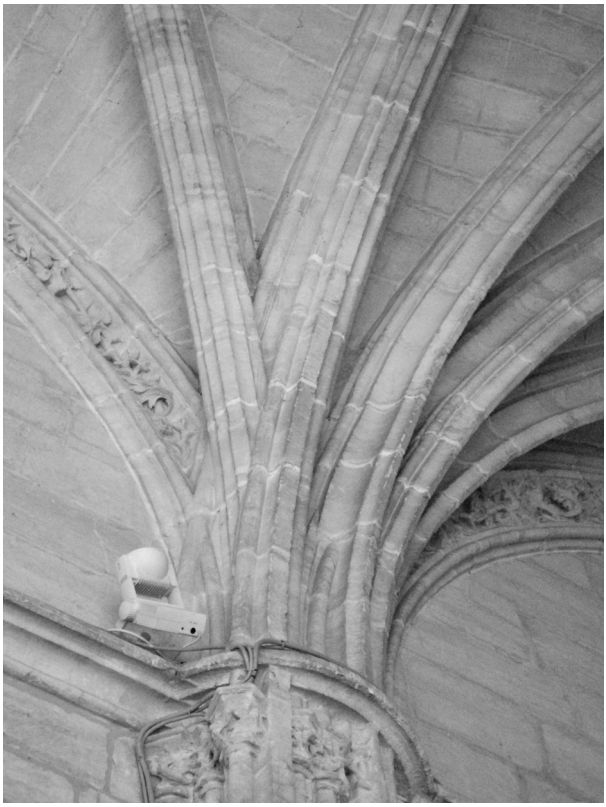


Figura 6. Enjarje con intersecciones entre los nervios (foto de Carmen Pérez de los Ríos)

Los baquetones en los que se apoyan las impostas siguen aproximadamente con una molduración correspondiente hasta el suelo. En el ángulo interior de estas bóvedas de los rincones, esas columnillas adosadas, acabadas en una especie de capitel, son simétricas. Pero uno de ellos, el de la particular bóveda norte, no lo es del todo. En el enjarje siguiente, el primero de la panda que limita con las capillas de la catedral, vemos que esto ocurre porque todo el paño está algo más retrasado.

Es un paño de muro que linda con las capillas de la catedral, el primero, si contamos desde los pies del templo. Además, ambos enjarjes presentan una rara particularidad. En los dos se advierte el relieve de una molduración perteneciente a un nervio que, de continuar, correspondería a un tramo inexistente, situado

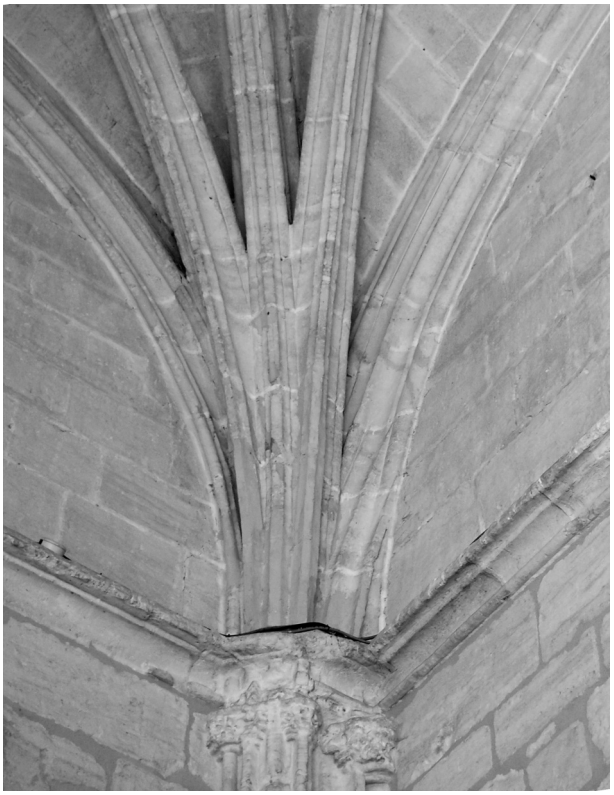


Figura 7. Enjarje que muestra la presencia anterior de una bóveda contigua, por la salida de un nervio y el grosor del formero

idealmente fuera del claustro, del lado del templo.[1] Por otra parte, el arco que hace de formero en ese paño retrasado, presenta una molduración distinta del que aparece al otro lado del rincón. Es probablemente un antiguo perpiaño empotrado en el muro, para hacer de él un formero. En consecuencia, se hace evidente que en ese lugar se encontraba originalmente la entrada al claustro, antecedida por otra bóveda nervada (figura 7).

Muy notables y ordenados son los cruces de nervios en la pequeña bovedita a modo de arcosolio que hay junto al rincón sur, también de Juan Guas, donde además la pintura destaca el encuentro.

En la puerta de la fachada principal de la catedral, estos juegos góticos de intersecciones y penetraciones de molduras se desarrollan con cuidado y rigor, acompañando a unos huecos muy sencillos de medio punto y carpanel. Las molduras, incluso las más pequeñas, desaparecen y vuelven a aparecer. Si no lo hicieran así el conjunto parecería clásico.

Otro detalle muy característico del gusto tardogótico por las intersecciones de las formas es la manera en que las molduras de la cornisa general del claustro quiebran para cambiar de dirección. La parte inferior de la cornisa tiene también molduras y aristas a lo largo (figura 8). En una arquitectura clásica estas molduras cambiarían de dirección justamente en el plano bisector. De hecho esto permite un modo de hacer relativamente cómodo, pues en primer lugar se talla toda la moldura en una dirección, y después se marca sobre ella el corte con el bisector, que servirá de referencia para el cambio. Sin embargo, estos detalles góticos muestran el gusto por la concepción de la moldura como un desplazamiento del perfil, que continuará indefinidamente aunque encuentre a otros elementos y se obligue a una intersección con ellos.

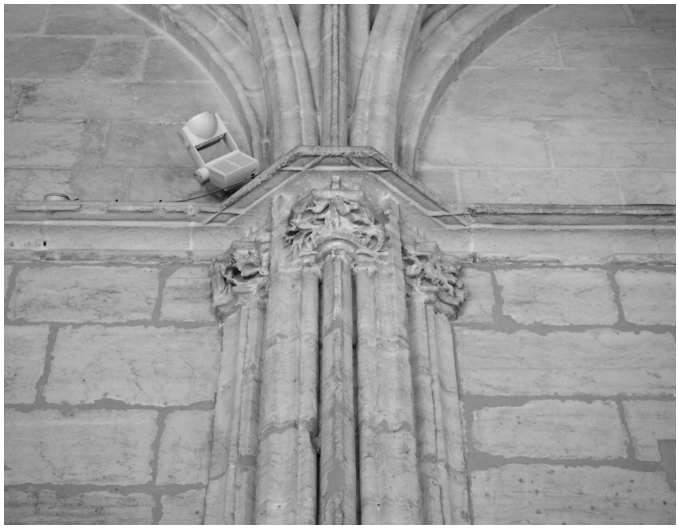


Figura 8. Cruces de molduras en el sofito de la cornisa del muro

Sistema renacentista

Tras la construcción de la catedral gótica, se remató la torre campanario con una aguja de madera. Ésta sufrió un incendio y fue sustituida en 1619 por una cúpula trasdosada, de una sola hoja de piedra, obra de Pedro de Brizuela. El mismo trazó la cúpula que cubre el crucero, terminada en 1682 por Francisco Viadero. Es también de una sola hoja de piedra.

El aspecto de la bóveda actual sobre la torre es muy significativo del paso del gótico al renacimiento. La aguja original debió de diseñarse con el apoyo en unos arcos que descansan en enormes pináculos. Los pináculos de piedra, y el arranque de esos arcos permanecen allí. En la vista exterior, no es extraña esta imagen de una cúpula flanqueada por cuatro pináculos, especialmente porque también se dispusieron formas semejantes alrededor de la cúpula del crucero, y otro sobre su linterna. Por otra parte, estas cúpulas no son tan severas como la de El Escorial, presentan escalones a modo de escamas en el exterior, y recuerdan vagamente a los llamados cimborrios del Duero, escamados y rodeados de torrecillas.

Figura 9. Cúpulas de la torre y del crucero

Los dibujos que se conservan en el archivo de la catedral nos hablan sobre el largo proceso que condujo a decidir el diseño (Ruiz Hernando 2003). Desde el punto de vista gráfico presentan muchas particularidades reseñables, en relación con el grado de expresión de la construcción y la coherencia en la manera de explicar la operación de corte que permite ver el espacio interior (Alonso, Calvo y Rabasa 2009).

Dos de los dibujos se relacionan directamente con las cúpulas construidas en la torre y el crucero. En ambos se ofrece el despiece en hiladas. El de la cúpula, como la realidad construida, presenta juntas convergentes al centro de la esfera de intradós. El de la torre, como advierte Ana López Mozo (2013), aunque aparentemente similar, presenta en las tres primera juntas una convergencia a un centro ligeramente superior, es decir, se he intentado disminuir la inclinación de los primeros lechos. Esto mismo (López 2013) sucede en la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, con una primera zona de lechos horizontales y otra de lechos convergentes a un punto por encima del centro de la esfera. La misma autora ha encontrado que también los lechos de la cúpula de la basílica del Monasterio de El Escorial presentan una disposición semejante.

En el intradós de estas bóvedas se dibujan relieves radiales, y por el trasdós, las de Segovia y la de Ciudad Rodrigo aparecen, como decíamos, escalonadas, montando ligeramente cada hilada sobre la anterior. Se puede ver un escalonamiento así con anterioridad en un dibujo para la torre de las Campanas de la catedral de Lugo (Goy 1993), y en varios de los que se conservan en la catedral de Segovia. Uno de estos, además de las escamas, presenta dibujados en la sección lechos horizontales en toda la altura. Las últimas hiladas, en consecuencia, llegan al intradós con un ángulo muy agudo, contradiciendo una de las reglas de la cantería, además de favorecer el deslizamiento, lo que hace a la propuesta poco verosímil o muy apresurada.

Una pequeña bóveda de Rodrigo Gil en el palacio de los Guzmanes de León, que es muy singular por la disposición helicoidal de las juntas, también es escalonada y solapada al exterior.

En un principio podría parecer que estos solapes entre hiladas favorecen la colocación. Cuando las hiladas deja de ser horizontales, o bien cambian su convergencia al centro de la esfera de intradós, se hace necesario disponer una cimbra para sostener las dovelas que se van asentando. Como es bien sabido, una vez que se ha cerrado cada una de las hiladas, la bóveda es estable y no necesita

Figura 10. Dibujos en relación con las cúpulas construidas (Ruiz 2003)

cimbras, pero hasta que la hilada no está completa, si los lechos son inclinados, de alguna manera hay que impedir su deslizamiento hacia dentro. Con ligera inclinación, quizá cualquier apoyo interior o cualquier sujeción desde fuera resultara suficiente. Con mayores inclinaciones en los lechos, en principio, la rebaba exterior que solapa cada hilada con la inferior podría evitar el deslizamiento de la dovela. Sin embargo, estas cejas presentan, evidentemente, otra ventaja, que quizá sea más determinante, pues hacen de goterón.

En la linterna de El Escorial, sin esos escalones, los lechos son horizontales, evitando así la entrada del agua (López 2009). En la Capilla de Cerralbo, es posible introducir la mano por debajo y encontrar el lecho de piedra (López 2013). En consecuencia, no parece que su función sea tanto de retención como de protección

ante la entrada del agua –podemos decir de paso que a esta cúpula se le añadió en el siglo XIX un tirante que la zuncha exteriormente a determinado nivel, y que, por más que esté anclado de alguna manera, ejercerá su función gracias a la retención del solape.

En cualquier caso, estos detalles hacen a la pieza más complicada de lo que resultaría si acabara en una simple superficie esférica continua. Cuando las juntas verticales que aparecen en el intradós no están regularmente repartidas, como ocurre en Segovia, es difícil pensar en una planificación previa del relieve del intradós; probablemente estos relieves se tallarían in situ. Pero un trasdós con solapes dificulta el proceso mismo de talla, ya que la dovela tiene que estar conformada con un extradós más complejo, antes de su colocación. El modo de proceder en tales casos, por lo que yo sé, no se aborda nunca en los tratados de cortes de piedra de la época, los cuales, como vamos a ver, se limitan a exponer el método para obtener piezas de una bóveda esférica.

Si hay un cambio brusco en la inclinación de las hiladas, como ocurre en El Escorial, la hilada en la que se produce el cambio, que debe tener un lecho inferior horizontal o poco inclinado y otro superior de mucha pendiente, pueden estar diseñadas de manera que en el intradós quede su altura semejante a la del resto de las hiladas, y se vaya ensanchando hacia el exterior. Pero si se trata de una cúpula con solapes, lo que manda es el extradós, y la única opción es disminuir la altura de hilada al interior. Eso limita las posibilidades de cambio brusco, especialmente con un gran espesor. Es posible que en general las bóvedas de dovelas solapadas procuren la convergencia de los todos los lechos, y quizá que, para compensar, aprovecharan el goterón para evitar el deslizamiento durante la colocación.

Los mencionados cimborrios del Duero presentan al exterior un escalonamiento en escamas. El de la catedral vieja de Plasencia es casi una aguja, y su despiece es enteramente por lechos horizontales, como ocurrirá con las agujas góticas. Es de suponer que el resto aproveche también en gran medida la ventaja de los lechos horizontales. Las escamas del exterior son decorativas, ya que no hay un goterón o solape que impida la entrada del agua. Es curioso observar que lo que se tiene como precedente, en Aquitania, las cúpulas de la catedral de Angulema, de Saint Front de Perigueux y otros lugares, son también escamadas, pero en ellas la curvatura de la escama se encuentra dirigida hacia arriba, y no hacia abajo, como en las españolas. Otro de los dibujos conservados en la catedral de Segovia es más técnico, se trata de la representación de un par de monteas de bóvedas esféricas, junto a una sección de cúpula con linterna, probablemente en relación con la del crucero. En este tipo

de trazados, que conocemos por la tratadística y que confirman algunas monteas reales encontradas, se busca la plantilla de la cara de intradós de las dovelas, mediante el artificio que consiste en suponer que el anillo esférico correspondiente se sustituye por un cono, y que este cono se desarrolla sobre un plano.

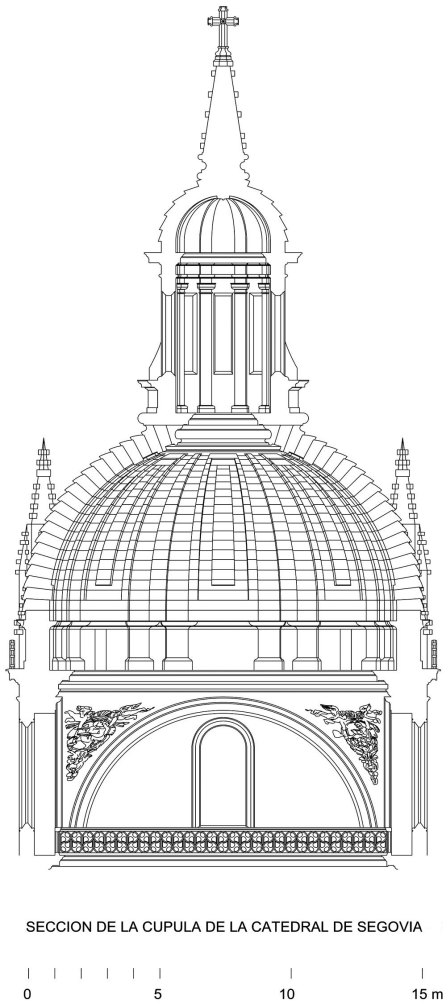


Figura 11. Levantamiento de la cúpula del crucero, por Miguel Ángel Alonso

Pero este dibujo sigue el procedimiento con importantes errores, y además extiende los desarrollos de los conos de tal manera que es posible dividir su longitud en tramos que corresponden a una serie larga de dovelas (Alonso, Calvo y Rabasa 2009). Esto no debiera importar a un cantero, quien solo requiere del trazado de una de la plantillas. La serie es larga, pero no tanto como para representar la longitud total de la hilada, de manera que tampoco puede servir como previsión del número de piezas, la cual, por otra parte, se haría mejor en una planta y sin necesidad de desarrollos. El pequeño tamaño de los detalles también dificulta entenderlo como un dibujo operativo y práctico. Se trataría, pues, de ensayos y tanteos, quizá de aprendizaje (figura 12).

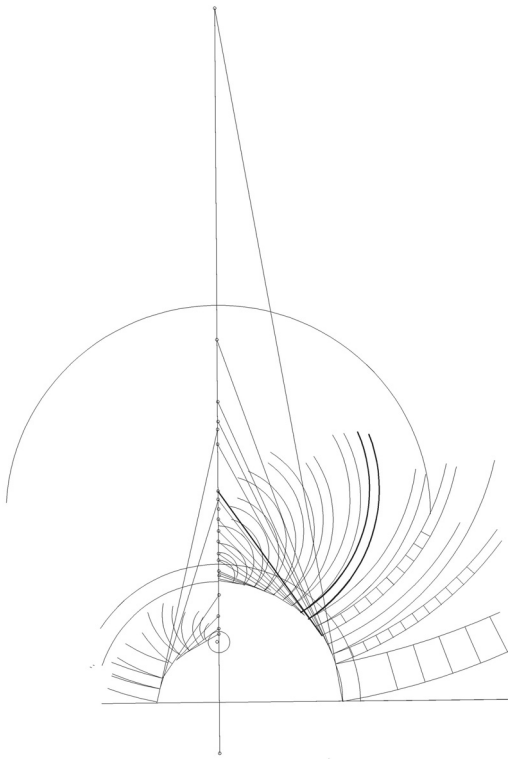


Figura 12. La «Montea de la Media Naranja», redibujada destacando las líneas de una de las hiladas

Las dovelas dibujadas son todas iguales, pero las realmente construidas en la catedral tienen longitudes variables, como suele suceder en bóvedas de cierto tamaño, pues, suponemos, se aprovecharían las piezas extraídas de la cantera según sus diferentes dimensiones.

Sin embargo, esto nos devuelve al tema antes comentado. La obtención de la plantilla de intradós es fundamental para la talla de las piezas de una bóveda semiesférica, o vaída, porque a partir de ellas, y con cerchas y baiveles, es posible labrar la cara de intradós, los lechos y juntas, y finalmente la cara de trasdós. Pero si las piezas son algo más complejas, como ocurre en estas dovelas solapadas, el control de la talla requeriría muchas más precauciones y el empleo de otras plantillas. Si había algún método para controlar con eficacia y seguridad este trabajo, nadie parece haber dejado pistas sobre él.[2]

Notas

1. Debo esta observación a Carmen Pérez de los Ríos.
2. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Construcción en piedra de cantería en los ámbitos mediterráneo y atlántico. Análisis de ejemplos construidos» (BIA2009-14350) del Plan Nacional de I+D+i, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Lista de referencias

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel, José Calvo López y Enrique Rabasa Díaz. 2009. «Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la Catedral de Segovia.» En S. Huerta et al. *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Valencia). Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Goy Diz, Ana. 1993. «Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce.» En *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio - Camargo, 14/17 julio de 1992,* 147-163. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria.

López Mozo, Ana. 2009. «Bóvedas de piedra del monasterio de El Escorial». Tesis doctoral. Univ. Politécnica de Madrid.

López Mozo, Ana. 2013. «La huella de El Escorial en las cúpulas españolas de finales del siglo XVI. El caso de la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo.» *Informes de la Construcción*, en prensa.

Martín Talaverano, Carmen Pérez de los Ríos, Rosa Senent. 2012. «Late German Gothic Methods of Vault Design and their Relationships with Spanish Ribbed Vaults.» En *Nuts and Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society,* 83-90. París: Picard.

Merino de Cáceres, José Miguel. 1996. «El claustro de la catedral de Segovia.» *Estudios segovianos*, n. 46, 475-508.

Palacios Gonzalo, José Carlos. 2010. «Les voûtes en croisée d'ogives chez Juan Guas». En: *Edifice & Artifice. Histoires constructives*. Paris: Picard.

Rabasa Díaz, Enrique y Carmen Pérez de los Ríos. 2013. «Late Gothic as procedure expression.» En *Traces of Making*. (En prensa)

Ruiz Hernando, José Antonio. 2003. *Las Trazas de la catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial.

Willis, Robert. 1842. «On the construction of the vaults of the Middle Ages.» *Transactions of the RIBA*, vol 1, 1-69.

De las canonjías de Segovia a la casa de San Blas de Soria. Aspectos del románico civil en Castilla y León

Miguel Sobrino González

Escribo estas líneas esperando que sirvan como modesto homenaje al profesor Antonio Ruiz Hernando, uno de los pocos historiadores españoles del arte (o quizá el único) que se ha dedicado de manera específica al estudio del románico civil. Como el tema central que se nos ha propuesto[1] es —con la lógica flexibilidad— Segovia y su catedral, la referencia que supone el barrio catedralicio de las Canonjías me ha servido para reunir una especie de «cuaderno de notas» acerca de la arquitectura románica civil de nuestro país, un campo poco investigado y que lleva tiempo llamando mi atención.

Se trata de un recorrido desordenado, donde espero aportar alguna noticia e hipótesis de interés y que concluirá con el adelanto de un artículo, en preparación, para el que tengo preparado un título tan triste como cristalino: «Románico civil de Soria, *in memóriam*».

El románico olvidado

Si hay algo en lo que han venido estando de acuerdo la mayor parte de los estudios sobre arquitectura románica española es en la escasa valoración de las obras de carácter civil. Con razón, Antonio Momplet (1995, 117) indica que «no existe

comparación posible entre lo conservado de arquitectura religiosa y arquitectura civil románicas»; nótese la pertinente precisión del profesor Momplet al referirse a «lo conservado». El evidente desequilibrio numérico entre uno y otro tipo es aprovechado por algún autor para abundar en la leyenda negra que pesa sobre el período medieval, aunque a continuación se indique un motivo mucho más razonable para explicar la escasez de edificios civiles de ese tiempo: las casas y palacios medievales han ido desapareciendo porque, al contrario de lo que sucede con los templos, la arquitectura residencial es la más expuesta a la variación sufrida por las formas de vida.

Cabe preguntarse, sin embargo, si el papel insignificante jugado hasta ahora por la arquitectura civil del románico en nuestra historiografía se debe, en no pequeña parte, a haber sido ninguneada por los investigadores. Así parece indicarlo el nada despreciable número de edificios que salen a la luz a poco que se recopilen nombres y lugares. Y ahora sólo me estoy refiriendo a la arquitectura residencial, sin contar otros tipos de los que también podrían traerse a colación ejemplos magistrales: la arquitectura fortificada —que incluye piezas señeras como el recinto amurallado de Ávila (Gutiérrez 2008) o el castillo de Loarre (Poza 2009), en el que por cierto resulta imposible deslindar lo defensivo de lo religioso y lo palatino—, la ingenieril (el románico fue el período en que se retomó la construcción de puentes, abandonada en los reinos cristianos desde el final de la dominación romana) o la auxiliar, con ejemplares extraordinarios como el hórreo de Iracheta o la fuente monumental de Treviño. Tampoco debe olvidarse que en la Península se conserva una obra sin parangón, la Domus municipalis de Bragança, construcción maravillosa considerada el edificio consistorial más antiguo de Europa. Si a todas ellas añadimos ejemplos como el baño románico de Gerona (mal llamado árabe), el molino de Olíus, las aceñas de Zamora o el hospital tarraconense de Santa Tecla, restaurado hace poco, veremos que no sólo quedan del románico civil casas y palacios, sino un abanico amplio de tipos arquitectónicos; es decir, la base donde fundamentar una completa revisión de la arquitectura civil de la época.

Como todo grupo de construcciones históricas, el del románico civil hispano posee además verdaderas obras maestras, las únicas que han logrado hacerse hueco (y no siempre) en los manuales: en nuestro país, estas son sin duda el palacio de Gelmírez de Santiago de Compostela (Singul y Domínguez 2001) y el palacio real de Estella (Martínez de Aguirre 2008, 522-534). Estos dos edificios tienen la rara cualidad de ser complementarios, pues cada uno conserva lo que le falta al otro: el

estellés posee tres fachadas con un interior moderno, mientras el compostelano guarda un conjunto impresionante de espacios sin expresión externa, ocultas las antiguas fachadas por otras de época barroca. Baste conjuntar mentalmente las fachadas de uno y los salones del otro para constatar la importancia que llegó a tener la arquitectura palatina en la España románica.

Del palacio de Gelmírez es el único que existe una planimetría clásica (la de Pons Sorolla, que contribuyó a divulgarlo)[2] y al de Estella le cabe el honor de figurar, por encima de posibles ejemplos fran-eses, germánicos o italianos, como representante del arte civil en una publicación foránea y relativamente temprana (Oursel 1964, 169-170).

Y es que, pese a la insistencia de los textos, el románico civil aflora en todos los territorios en los que esa arquitectura tuvo asiento, aunque sea en proporción pequeña. Por ejemplo, en una provincia tan rica en románico como la leonesa sólo resta la casa del colegio de Teresianas; pero se trata de unas ruinas interesantísimas, que sirven para demostrar la calidad que pudo tener la arquitectura palatina de ese tiempo en León.

Su presencia nos recuerda la existencia documentada de otros palacios, por ejemplo en Sahagún, edificados por la esposa de Alfonso VI y que debieron de permanecer en pie hasta el siglo XVIII (Senra 2011). Quizá habría que considerar también dentro de la estela del románico civil el llamado palacio de la Reina, en el monasterio de Carracedo (Momplet 1995, 118).

Insisto en señalar sobre todo las casas y palacios de la época porque, a la hora de hablar de arquitectura civil, muchas veces se olvidan estos edificios para describir otros más socorridos, como los puentes y los castillos.

Ante un título como *Arquitectura civil en el territorio burgalés durante los siglos del románico* (Cadiñanos 2004, 111-125), el lector espera encontrar algo más que vaguedades acerca de la época y un listado de castillos y puentes; y más cuando la provincia burgalesa conserva ejemplares residenciales y representativos magníficos, pendientes todavía de un análisis profundo, como la llamada hospedería del monasterio de Silos, la sala áulica de San Pedro de Arlanza o el ala palatina del castillo de Frías, y otros como las fachadas con portadas monumentales de Covarrubias o la más tardía (pues el arranque de su charnela en sendas ménsulas denuncia el gótico) de Gumiel de Izán (fig. 1).

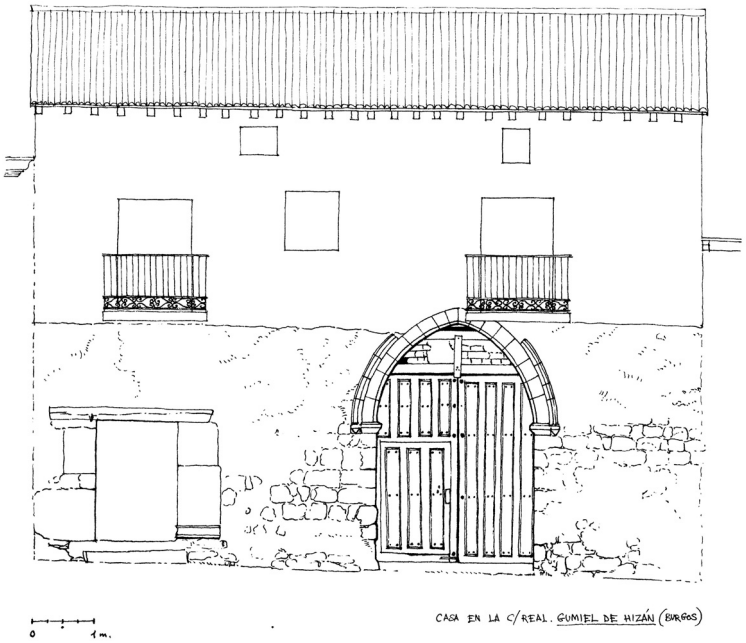


Figura 1. Alzado de la fachada de una casa en Gumiel de Izán (Burgos), s. XIII

La primera generación

Uno de los hechos más afortunados para la historia del arte español es la ampliación, en los últimos años, del conocimiento de la arquitectura civil medieval anterior al románico. Hoy contamos con edificios visigodos de esa clase gracias a las trazas y muros surgidos en excavaciones (Recópolis, Pla de Nadal, Barcelona, *xenodochium* de Mérida...) e incluso a descubrimientos de edificios completos, como el aula palatina, transformada en iglesia, de San Vicente del Valle, cerca de Belorado. También está la sorprendente y discutida fachada de Sant Feliú de Guixols. Y todo ello sin dejar de tener presente que una de las cumbres de la arquitectura hispana (y europea) es un edificio civil prerrománico, el palacio ovetense de Santa María del Naranco.

Para acercarnos por fin hasta la arquitectura civil del románico, podrían aducirse de entrada muchos de sus valores; por ejemplo, el de servir para completar la imagen de un período que tenemos asimilado como casi exclusivamente defensivo y eclesiástico. Cuando vemos el primor con que se labraban las portadas y ventanas y la comodidad con que se disponían muchas veces las estancias, inevitablemente cambiamos la percepción de una época oscurecida por los prejuicios. Al respecto, algunos estudiosos llegan a conclusiones que involuntariamente rozan la comicidad, como cuando se deduce la miseria medieval a partir de la constancia documental de que se heredaban vestidos, enseres e «incluso las mudas de las camas» (Sureda 1985, 208); algo que cualquier familia normal conoce y experimenta —sobre todo cuado se trata de colchas antiguas y otras prendas u objetos de calidad— sin pertenecer por ello al grupo de *hombres empobrecidos* citado por el autor. Chueca (2001, 170), tan brillante en sus análisis de la arquitectura, no vacila en afirmar que «aquellas sociedades, que vivían en precario, entre amenazas y catástrofes, hallaban consuelo y recuperaban la confianza en el destino humano construyendo templos y monasterios. Una religiosidad que absorbía la plenitud de lo humano, les llevaba a verter todas sus energías creadoras en el ámbito de lo divino. Lo demás era la vida sórdida y azarosa de la tierra, falta de verdadero sentido e indigna, por consiguiente de una idealización». Pero resulta que fue justo en esa época cuando se inventó un elemento clave para el confort como la chimenea doméstica (Gimpel 1981, 201), uno de cuyos primeros ejemplares se conserva en una de las estancias palatinas del castillo de Loarre; cuando se practicaban amplias ventanas con columnas, que indicaban bellamente el deseo de mirar hacia el exterior; cuando se recuperaba en ocasiones un lujo insólito, como el agua corriente existente en las casas románicas de la Canonjías de Segovia; cuando se alegraban los ambientes domésticos con los zócalos pintados que aún apreciamos en Segovia y en Brihuega; cuando se potenciaba el comercio abriendo hacia la calle ornamentados mostradores y portones como en Zamora; y cuando se encontraba placer entregándose a rasgos extraordinarios de hedonismo (y, por lo tanto, de amor a la vida) en salones de banquetes como el de Gelmírez o en sofisticadas instalaciones termales como la de Gerona.

Para ser conscientes de ese patrimonio, habría que empezar por inventariar y ordenar lo que nos queda del románico civil, atendiendo a los numerosos tipos que aún están representados por lo que subsiste (casas, palacios, baños, hospitales...) y haciendo caso omiso de las fronteras autonómicas y provinciales, y aun nacionales,

que tanto daño hacen al conocimiento cabal de nuestra historia arquitectónica. Para que respetásemos más estos edificios, además de explorarlos y divulgarlos, habría que utilizarlos para conocer mejor la época en que se edificaron y resaltando de ellos valores indudables, entre los que destaca uno que por sí solo debería bastar para defender su respetabilidad: las casas románicas que subsisten constituyen la primera generación de viviendas hispanas que continúan siendo habitadas, sirviendo hoy muchas de ellas para la misma misión que ostentaban cuando fueron construidas hace ochocientos años.

Sobre la casa medieval en la España cristiana

En el *Catálogo Monumental de Ávila*, redactado en 1901, Manuel Gómez Moreno dedica un apartado a lo que denomina «Casas varias». En el primer párrafo (1984, 171) describe un grupo de viviendas medievales que atribuye a tiempos de la repoblación, «de humilde apariencia, que se distinguen por sus puertas de arco de herradura, con jambas de piedras [...] ancha rosca a tres ladrillos y alfiz, que deja rehundidas albanegas.» Allí deja constancia de, al menos, la existencia de cinco de esas casas; en la nota a la edición de la obra en 1984, sus revisoras Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera apostillan: «Desaparecidas todas ellas». Habría que añadir que carecemos de imágenes de esos edificios, derribados sin mayores contemplaciones a lo largo del último siglo.

La arquitectura doméstica medieval ha sido sometida en la Edad Contemporánea a un proceso de destrucción mayúsculo, que por desgracia sigue vigente en nuestros días. Algunas veces, la pérdida se debe a la simple demolición; en otras, a una restauración mal enfocada. En muchos núcleos de Castilla se ven (o se veían hasta hace poco) casas bajomedievales, casi siempre en un estado que hace prever su próxima desaparición: recordemos, por ejemplo, las viviendas con piso alto en voladizo sobre canes tallados de Padilla de Abajo, Castrillo de Matajudíos o Villasirga. El abandono sufrido por estos edificios es compartido por la desaparición galopante e impune de la arquitectura popular, con la que comparten tantas características.

Cuando las casas medievales mantienen su función original, es el uso el que permite su conservación, como las que abundan en las calles del recinto amurallado de Alburquerque. Pero, que yo sepa, conjuntos tan extraordinarios como el nombrado no han estimulado la necesaria labor de documentación, que debe ir más

allá de la simple reseña para entrar a dibujar los edificios, y también a recoger datos (planta, distribución, materiales...) a través de sus ejemplares mejor conservados, lo que sin duda contribuiría a su conservación y posible rehabilitación.

Otra vertiente de la desaparición de este patrimonio está en las actuaciones desacertadas. En Santo Domingo de la Calzada, junto a la catedral, quedaba en pie hasta hace pocos años la casa más antigua de la ciudad, del siglo XIV; su rehabilitación consistió en eliminar todo lo que no fuese de piedra (o sea, el cuerpo bajo de la fachada) y hacerlo nuevo, conforme a un dudoso diseño. En ese campo en el que se mezcla el desconocimiento y los tópicos con el habitual desprecio hacia todo lo que no sea monumental, la suerte de los edificios bascula entre la desaparición y la restauración excesiva, que es lo que han sufrido no pocos ejemplares del románico civil catalán. Una de las viviendas románicas más renombradas de España, la casa Sobies de Tárrega (Lampérez 1993, I, 127-129), pasó varios decenios desmontada en un almacén, para ser rehecha a mediados del siglo XX sin que se consiguiese evitar el aspecto final de pastiche; otra de las más conocidas, la casa de la Pahería de Lérida, sufrió en 1929 una restauración tan profunda que, a tenor de lo que se ve en las fotos antiguas, cabe definirla por el grado de reinvención como el equivalente civil de San Martín de Frómista. Por fin, la Fontana d'Or de Gerona (Alberch i Fugueras en Barral i Altet 2005, 27-30) es un imponente palacio románico-gótico del siglo XIII... pero tan pulido, restaurado, limado, rehecho y renovado que más parece una recreación reciente.

Esos dos extremos, destrucción y falseamiento, vienen lógicamente precedidos por la carencia científica y documental. Pocos nombran a los edificios civiles en sus escritos sobre románico, y si lo hacen es normalmente para mostrar escasa estima. Hay también posturas discutibles y a la postre nocivas, como la de retrasar por sistema su fecha de construcción (Bango 2000, 52). En los esquemas de historia del arte, lo tardío es retardado, y lo retardado (o inercial) pierde valor al no estar *a la última*, como si se hablase de moda, deporte o exposiciones de vanguardia. Por eso es tan peligroso (y argumentalmente tan poco consistente) cambiar por principio la fecha de todas las construcciones civiles: entre ellas las hay avanzadas e inerciales, igual que en las de tipo religioso. Recuérdese que el claustro románico de Ripoll se terminó de construir, sin variar el estilo dictado por la más antigua de sus galerías, en el siglo XVI.

Echamos en falta en nuestro país una labor equivalente a la que llevan a cabo en Francia especialistas como Pierre Garrigou-Grandchamp, autor de magníficos

compendios divulgativos (1994) y estudios como el del fabuloso conjunto de casas románicas de Cluny (1997). En general, en España se cuida más (materialmente y como tema de investigación) la arquitectura doméstica hispano-musulmana, campo en el que existen aportaciones extraordinarias (Orihuela 1996). Precisamente, un núcleo andalusí puede servirnos como advertencia acerca de los perezosos apriorismos que existen acerca del románico civil: me refiero al yacimiento de Medina Siyasa (la actual Cieza), cuyos bellísimos restos han servido para echar por tierra la suposición de que su coetánea al otro lado de la frontera, la arquitectura doméstica almohade, debía de ser desnuda y pobre (Navarro y Jiménez 1995).

Focos de románico civil hispano

En Cataluña se mantiene un número bastante nutrido de casas y palacios románicos, que abarca desde las ciudades hasta las pequeñas aldeas medievales que aún salpican su paisaje. En todas las capitales catalanas quedan construcciones de este tipo, y villas como Besalú tienen a gala conservar un verdadero conjunto de ellas, con casas y palacios dotados de bellas fachadas y patios. En el norte de Aragón también existen núcleos medievales con notables casas románicas, como Aínsa.

Uno de los ejemplares barceloneses, muy retocado por la reforma decimonónica, es el palacio episcopal. No es el único de esta clase: al ya nombrado de Gelmírez en Santiago de Compostela deben añadirse los de Orense (Carrero 2007), Gerona, Pamplona (Martínez de Aguirre 2008) o Ávila, el *Episcopium* descrito por Gómez Moreno y hoy felizmente restaurado. Respecto a los palacios reales, aparte del alcázar de Segovia (Merino 2001 y Almagro 2008)[3] y de la dudosa denominación del de Estella, quedaba hasta hace poco en pie el de Pamplona. Después de la reforma firmada por Rafael Moneo, se ha escrito que el palacio real pamplonés no debe ser ya considerado un edificio del siglo XII, sino de principios del XXI (Martínez de Aguirre 2008, 1074). En Barcelona, el palacio real Mayor mantiene buena parte de las estructuras de su precedente condal, que, por fortuna, está siendo objeto en los últimos años de interesantes estudios y exploraciones arqueológicas (Beltrán 2008, 39-45).

A despecho de quienes restan valor a las obras de arte según encajen o no en sus esquemas cronológicos, entre los palacios románicos existen también ejemplares extraordinarios, cuya fecha tardía no debería hacer que los descabalgásemos del campo al que sin duda pertenecen. Al referirse al palacio de Cuéllar, Ruiz Hernando

(2007, 110) lo data en el siglo XIV, sin que por ello deje de considerarlo románico: a juicio del historiador, es un ejemplo que demuestra «lo aleatorio de las definiciones espacio-temporales». A ese mismo tiempo pertenece el bellísimo palacio de Valdecarzana en Avilés; o más bien su fachada, lo único que queda original. Construido probablemente hacia el 1300, nos ofrece uno de los frentes edificados más completos y mejor compuestos del románico civil hispano.

Entre el ya de por sí poco recordado románico civil está, por fin, un grupo de casas que cabría llamar *las olvidadas entre las olvidadas*, situadas en núcleos donde, por su situación meridional, nadie espera encontrarlas: me refiero a las viviendas, indudablemente románicas, de Alarcón (donde he visto al menos tres portadas, de las que no he hallado referencia bibliográfica alguna) o de Alcaraz, que muestran su fecha avanzada, ya quizá del siglo XIII, en el apuntamiento de sus arcos, apropiado a la conquista y repoblación del núcleo en el reinado de Alfonso VIII (fig. 2). También hay restos maltratados que no consiguen figurar en las publicaciones,[4] como lo que queda de una casa románica, con su portada pintarrajeada por la peña festiva que la usa como sede, junto a la plaza Mayor de Brihuega, villa donde también espera a ser estudiado el castillo del siglo XIII, que presenta trazas claras de haber poseído una gran sala palatina unida a su famosa capilla.

Figura 2. Casas de repoblación en Alcaraz (Albacete). (Apuntes del autor 1992)

Segovia, reserva de románico civil

Segovia es, en el campo del románico civil, la estrella de Castilla y aun de todo el país; la conservación de un buen número de edificios en la capital y en algunas villas de la provincia encontró un eco temprano en el estudio pionero del Marqués de Lozoya (1919). En la ciudad hay, además, un insólito conjunto residencial románico, las famosas Canonjías, donde se concentraban las casas de los canónigos junto a la antigua catedral románica edificada en la actual explanada del alcázar. El barrio tenía tres puertas de acceso, de las que sólo queda una. Ceballos-Escalera (1953, 84) habla de «más de una veintena de ejemplares, caso excepcional en España»; medio siglo más tarde, Antonio Ruiz Hernando constata la pervivencia en Segovia de al menos medio centenar de inmuebles, un listado siempre abierto a nuevos descubrimientos.

Además de las casas de canónigos y otras residencias más o menos elaboradas, distinguidas siempre por la traza de sus arcos de entrada, existen palacios, entre ellos el que descuella sobre los tejados vecinos gracias a la famosa torre de Hércules. Y a ello habría que añadir multitud de casas y casonas que quedan en pie en Sepúlveda, Cuéllar, Maderuelo... Es ese patrimonio, insólito por su número (junto a otras edificaciones como fuentes, fortificaciones y puentes), el recogido por Antonio Ruiz en un cuidadoso trabajo en el que, sin embargo, echamos de menos los levantamientos que sí suelen plasmar, en la misma publicación, los planos de los edificios religiosos. Y es que la obra en la que está inserta la investigación de Antonio Ruiz Hernando, la magna *Enciclopedia del Románico*, enfocada a una revisión total del románico hispano, parecía la oportunidad para dar por fin a conocer, en igualdad de condiciones, el acervo civil de ese período; un objetivo que, sin embargo, no ha sido plenamente conseguido.[5]

Estudios sobre románico civil castellano y leonés

Ateniéndonos ahora al territorio que dio origen a la *Enciclopedia del Románico* (la actual autonomía castellano-leonesa), vemos que la atención prestada a las obras de tipo civil ha dependido del criterio particular de los especialistas encargados de redactar y coordinar los trabajos. En el caso de Segovia, la coordinación de Antonio Ruiz se ha traducido en una profunda y novedosa revisión del asunto, ya apuntado en parte en un trabajo anterior del mismo autor, publicado dentro de un trabajo

excelente que tenía el mérito añadido de reunir esfuerzos procedentes de Castilla y de Cataluña (en Barral i Altet 2005, 81-98). La revisión de Antonio Ruiz en la *Enciclopedia* se agradece por la gran cantidad de datos que vierte y por no evitar los riesgos de interpretación,[6] convirtiéndola en una puesta al día que supone un formidable punto de partida para futuras investigaciones, y otorgando a los edificios un relieve especial al dedicarles un capítulo específico.

Es así mismo loable el apartado dedicado a arquitectura civil en el volumen dedicado a Zamora (Jaime Nuño en Rodríguez 2002, 537-548), pues, además de la conocida casa del Cid, hace un recuento del insólito grupo de casas románicas que durante los últimos años va acrecentándose poco a poco en la capital provincial. Al contrario que en Segovia (y en casi todas partes), donde las portadas de medio punto sirven para identificar las casas románicas, las zamoranas tienen un tipo de portada distinta, con cargadero horizontal de madera apeado sobre jambas rematadas en ménsulas con forma de capitel, reflejo seguramente de su función comercial. Zamora tiene ante sí el reto de agrandar su ya reputado conjunto de iglesias y murallas románicas con un acompañamiento inesperado de casas de esa misma época, que habrá que tratar con cuidado más allá de sus elementos labrados.

En el volumen de la *Enciclopedia del Románico* dedicado a León, la amplia reseña del palacio de las Teresianas va acompañada de una planimetría completa. En el de Burgos, el ingente despliegue, que ocupa cuatro volúmenes, no incluye apenas arquitectura civil, salvo en la mención de los restos de una casa en Covarrubias o los restos del palacio sobre el que se asentó la residencia arzobispal de la capital; del castillo de Frías se describen y analizan los capiteles, pero sin profundizar en el espacio palatino al que pertenecían; de la interesantísima hospedería de Silos no se reproduce imagen alguna, pese a su monumentalidad y al atractivo de sus ventanas con capiteles pinjantes; y no se menciona la fuente románica de Treviño, quizá la más notable de ese período en nuestro país. En el volumen de Ávila, José Luis Gutiérrez Robledo e Ignacio Hernández ponen al día la antigua descripción del *Episcopium* de Gómez Moreno. En Valladolid no parece quedar nada, si no son ejemplos ya góticos de casas (una en Montealegre de Campos, otra en Palacios de Campos), que quizá con motivo no son nombradas en el volumen correspondiente. En Palencia se da cumplida cuenta de las ruinas del supuesto granero de Frontada, y en el volumen de Salamanca se menciona la portada que existe cerca de la catedral, sin duda trasladada pero de claro aire civil.

¿Y Soria? La capital y la provincia sorianas aportan algunas de las creaciones

más sobresalientes y originales al románico hispano, así que cabría esperar que la arquitectura civil alcanzase en ellas alguna notoriedad. Sin embargo, el volumen dedicado a Soria en la citada *Enciclopedia* resulta, en ese aspecto, frustrante. Sólo se menciona una portada en Calatañazor y otra en Almazán, de la que se advierte que el inmueble fue derribado poco después de obtener la fotografía que se reproduce. La poca importancia dada a la arquitectura civil de la época se trasluce en los discutibles comentarios que acompañan a las fichas: según dichos textos, la portada de Calatañazor vendría trasladada de la desaparecida iglesia de San Miguel, y la de Almazán sería un resto de procedencia desconocida insertado en una casa del siglo XVI.

En la ciudad de Soria, tan castigada por desarrollismos de viejo y de nuevo cuño (de Gracia 2012, 99-111), existió uno de los mitos del románico civil hispano, la casa de San Blas, recogida por un estudioso local a finales del siglo XIX (Ramírez 1894) y, cuando ya iba quedando poco de ella, por Gaya Nuño (2003, 156 y 1961, 150-151). La relativa notoriedad de esa casa hizo que fuese mencionada en la enciclopedia Espasa, pero no en la del Románico, donde sí se estudia la desaparecida iglesia de San Clemente. Tampoco se menciona otra casa que estuvo en pie hasta hace pocos años en Alcozar, y cuya portada fue publicada en una guía provincial, gracias a la cual conocemos el aspecto que ofrecía la bellísima rosca del arco, decorada con flores inscritas en círculos.

Alguna responsabilidad debería adjudicarse al propio Gaya Nuño, quien al referirse a los ya parcos restos (en 1943) de la casa de San Blas afirma que es «el único monumento románico civil que ha perdurado en Soria», para luego insistir: «tiene la importancia de ser el único edificio civil del siglo XII en la región y uno de los contados de la Península, si bien el más modesto de los conocidos.» Y es verdad que las casas de Calatañazor, Alcozar y Almazán (las dos últimas desaparecidas, pero que yo he visto con mis propios ojos) no encontraron hueco en el clásico estudio sobre el románico soriano —Yusta (2008) opina al referirse a la iglesia de Alcozar que Gaya no estuvo allí—; la misma suerte corrida por la tardía portada de la soriana calle Zapatería, que todavía subsiste, y que tampoco es mencionada en la reciente *Enciclopedia del Románico*.[7]

Terminaré estas páginas, pues, con un avance del trabajo que preparo (quizá a modo de póstumo resarcimiento) acerca del románico civil en la provincia de Soria.

Románico civil en Soria

Antonio Ruiz da en el clavo cuando indica que un muro de mampostería es intemporal, y que sólo lo podemos identificar como románico cuando existen elementos adscritos a ese estilo. Es un asunto que ofrece un dorso oscuro: porque, cuando aparece la portada, ventana o similar pertenecientes al estilo románico, en muchas ocasiones ese elemento hace olvidar los muros a los que pertenece. Al detenerse ante la casa románica de Alcozar (algo digno de alabanza, pues fue el único en hacerlo), Enríquez de Salamanca (1986, 139) escribe que «puede admirarse, en una casa particular, una sobria y elegante portada románica»; es decir, no habla de *una casa románica*, sino de *la portada románica que hay en una casa*. La consecuencia lógica de esa forma de ver la arquitectura —compartida por ciertos historiadores del arte, a los que sólo interesa aquello que pueda encuadrarse desde el punto de vista estilístico— es lo que ocurrió algunos años después: la portada de Alcozar fue expoliada, y la casa románica (pues, como es lógico, lo era) acabó siendo demolida. El alzado que pude hacer en 1999, antes de su desaparición, me parece ahora providencial (fig. 3).[8]

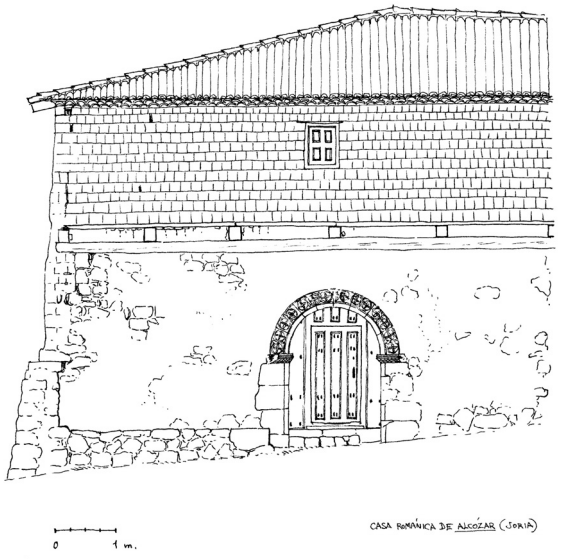


Figura 3. Alzado de la fachada de la casa románica de Alcozar (Soria)

Algo similar ocurrió con la casona —nada impide usar este término para un edificio civil que es más que una casa, pero que no llega a ser palacio— de Almazán. Pese a resultar bien visible, con la principal de sus dos fachadas abierta hacia la céntrica plaza de los Olmos, y pese a compartir población con la famosísima iglesia de San Miguel, nadie la había nombrado cuando se instaló junto a ella, en 1999, un enorme y paradójico cartel (fig. 4), que al primer vistazo podía hacernos creer que estábamos ante el edificio con mejor suerte de toda Soria, y cuyo texto transcribo: «Junta de Castilla y León. Consejería de Fomento. Programa de Protección y Recuperación Arquitectónica. Rehabilitación de edificaciones para centro cultural. Presupuesto: 253.279.122 pts. Almazán (Soria)». Nótese que no falta una palabra destinada a recalcar lo virtuoso del proyecto: protección, recuperación, rehabilitación... hasta el uso cultural y el concurso de organismos públicos (la Junta y el Ayuntamiento) parecen indicar una operación ajena a intereses turbios.

Figura 4. Casa románica de Almazán (Soria), antes de su demolición

Basta contar ahora que la ejecución de tan loable empeño supuso que la casa fuese demolida por completo, sin que se hiciese antes al menos un levantamiento completo y fiable que sirviese como documento. Antes de la consumación del desastre pude publicar un artículo apresurado y de tono periodístico que fue esgrimido, sin resultado alguno, por la oposición municipal (Sobrino 1999). En el edificio que ocupa su lugar se ha vuelto a instalar la portada, lo que acaso contente a algunos y que ilustra una nueva forma de entender la conservación patrimonial: una depuración del ya viejo fachadismo que podríamos denominar *portadismo*. Huelga decir que la recolocación de esas pocas piedras labradas fue el ardid que sirvió para que el proyecto superase todos los controles, entre ellos el examen preceptivo de la Comisión Provincial de Patrimonio.[9]

En el trabajo que vengo preparando intentaré ahondar en la arquitectura de esta casona románica de Almazán, que exteriormente no había padecido más reformas que la habitual apertura de huecos postizos; ahora sólo quiero expresar mi completo rechazo a la opinión de quienes consideran que se trataba de un edificio del siglo XVI en el que, por algún motivo, se había reaprovechado una portada anterior. La coherencia entre portada y muros era completa, y además estos últimos mostraban señales inequívocas de arcaísmo, como la existencia de colondas en la planta baja, la escasez y pequeño tamaño de los huecos originales, situados todos en la planta superior, o el entramado que recorría esa planta alta, con un cuadral que reforzaba la esquina a la altura del alero. Quizá, quienes eso afirman confundieron esta casa con las que se extendían a continuación en la misma plaza, también demolidas y procedentes, estas sí, de la decimosexta centuria. En la *Enciclopedia* se usa el mismo escepticismo respecto a la casa conservada en Calatañazor, en la que se vuelve a suponer que la portada es intrusa, procedente esta vez de una iglesia. Más lógico es suponer que lo que se instaló modernamente allí es el pequeño relieve de San Miguel, como ocurre con tantos restos ornamentales eclesiásticos que vemos empotrados en fachadas domésticas (Uncastillo, Orbaneja del Castillo, Padilla de Abajo...).

Así que, de cuatro edificios del románico civil que existían hace un siglo en Soria, hoy solo resta uno, y el menos interesante de todos. También nos queda la portada de Almazán, adosada a un inmueble reciente, además de las dovelas de Alcozar, de ubicación incierta tras su robo. Sólo queda albergar una esperanza: dado el ostracismo sufrido por las obras que enumeramos, ¿será posible que existan más? ¿Encontraremos pronto alguna casa románica olvidada en una callejuela de cualquier pueblo de Soria?

La casa de San Blas

Doy fin a este pequeño trabajo con una semblanza de la casa de San Blas, que estuvo en pie hasta hace poco más de un siglo en Soria capital. En una ciudad con tantos ejemplos de arquitectura civil monumental, especialmente de época renacentista, la humilde casa de San Blas no dejaba de ser nombrada en los textos, por ejemplo en el de Nicolás Rabal (1889, 205). Esto se debe, seguramente, no a que ya entonces se apreciase su singularidad y antigüedad, sino a su temprana función como lugar de reunión del clero. Teodoro Ramírez (1894, 31 y 32) nos da la mejor descripción de ella, cuando se encontraba abandonada pero todavía completa: «[...] en un extremo de la antigua calle de Platerías [...] está la casa de San Blás [sic], donde se reunía el cabildo eclesiástico, «segun que lo han de costumbre de iuntar en la dha Sala de la dha casa de Sant Blás», como dice un documento del año 1437 que se conserva en la colegiata de San Pedro.» El año es significativo, pues coincide con la fecha de la secularización de la comunidad de canónigos agustinianos de San Pedro (Yarza y Boto 2003, 178). Continúa diciendo Ramírez: «Poca importancia tiene este edificio hoy abandonado, destruida su techumbre y en parte dedicado a viviendas. Abren, en sus destrozados tapiales [en realidad eran muros de mampostería], sus huecos de tres puertas de medio punto, con impostas y jambas, y encima de dos de ellas se hallan emplazadas igual número de ventanas ajimezadas, que estriban en los muros y en columnitas con capiteles foliados».

La suerte posterior del edificio (es decir, su progresiva extinción) es recogida por los dos trabajos sucesivos de Gaya Nuño: «Ahora [1943] se reconoce solamente como primitiva una de las alas del edificio aparejada de mampostería, con esquina de sillares, orientada de norte a sur, y con dos puertas antiguas en la fachada occidental, sencillísimas, de arquivoltas lisas de medio punto sobre jambas e impostas sencillas de nacela». La segunda mención de Gaya (1961, 150-151) da cuenta de la desaparición definitiva de la casa, aludiendo como referencia a su publicación anterior y a la descripción de Ramírez: «Treinta años después [de Ramírez], aún pude reconocer sus restos, hoy [1961] convertidos prácticamente en nada.» Se colige, por tanto, que a finales del siglo XIX, la casa de San Blas estaba abandonada pero entera; que en los años de posguerra sólo quedaba parte de su planta baja (se habla de dos puertas en vez de tres) y que veinte años después casi había desaparecido.[10] La memoria de la casa fue luego borrándose, hasta el punto de que los sorianos consultados, algunos de edad avanzada, desconocen su

ubicación y hasta dudan de su antigua existencia.[11] En la actualidad, donde estuvo la casa románica hay un solar donde habrán de hacerse, o eso espero, las oportunas excavaciones.

Aunque no quede de ella (supuestamente, como en seguida veremos) resto material alguno, y sólo conozcamos una foto de mala calidad de cuando quedaba en pie una parte de sus muros (fig. 5), merece la pena intentar aproximarse a lo que pudo ser esta renombrada casa de San Blas, que además guarda cierta relación funcional con las Canonjías: si las casas segovianas fueron residencia de los canónigos de la catedral, esta de Soria sirvió, según se ha dicho, como lugar de reunión para el cabildo, sin duda gracias a su situación junto a la colegiata de San Pedro.

Figura 5. Restos de la casa de San Blas (Gaya 1946)

Empecemos por la ubicación, que no puede ser otra, a tenor de los testimonios de Ramírez y de Gaya, que una parte de la manzana acodada donde terminaba en lo

alto la corta calle de las Platerías, enfrente de la antigua calle de Tovasol. Desde ese lugar prácticamente pueden tocarse los muros exteriores del claustro románico de San Pedro, que desde el siglo XVI vio demoler el templo coetáneo para levantar en su lugar la actual colegiata renacentista. Por las referencias que nos da Gaya Nuño, es fácil situar la parte de la manzana que ocuparía el edificio románico, cuya fachada formaba compás con las construcciones colindantes (fig. 6): de hecho, lo que se ve a la izquierda de la citada foto es un tabique de adobe, sin duda perteneciente a un muro interior divisorio del edificio perpendicular, ya entonces derribado.

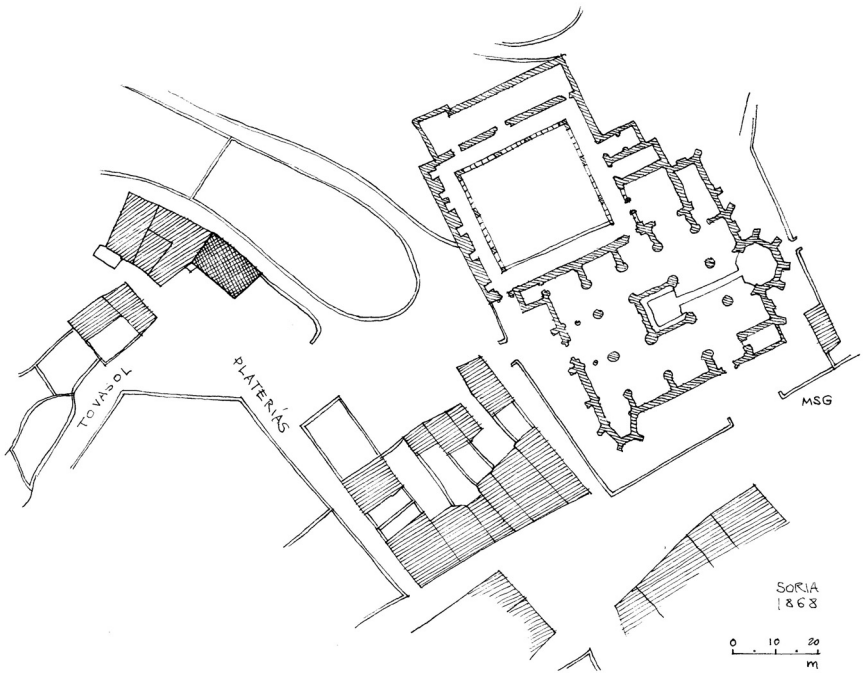


Figura 6. Plano de situación de la casa de San Blas, señalada con trama doble, respecto a la colegiata de San Pedro

La fuente planimétrica más fiable es, me parece, el plano catastral de 1868, cuando la casa aún estaba en pie (Rivas 2009, 503). Comparando el espacio ocupado por la casa con el del vecino claustro, dibujado con precisión en el citado catastro, se concluye que la planta de la casa de San Blas debía consistir exteriormente en un rectángulo de unos 13 x 9 metros, correspondiendo la fachada descrita por Ramírez con uno de sus lados largos, el occidental. El interior de la sala, tras descontar el grosor de los muros, daría una medida aproximada de 11 x 7 metros, anchura esta última habitual para las crujías que se conocen en otros ejemplos de arquitectura civil medieval.

La existencia de dos o tres grandes puertas en la planta baja en una construcción tan pequeña señala un muro relativamente diáfano. Cabe pensar que esa planta fuese usada por el cabildo soriano para mantener cierto contacto con el exterior, por ejemplo para recibir a personajes no religiosos o para almacenar en su interior el producto del pago de impuestos en especie. La foto de Gaya ofrece un problema: el arco de la izquierda se atiene a la descripción que se hace de ellos, pero el de la derecha sólo la sigue en las impostas: ese segundo arco no es de medio punto, sino algo escarzano, y parece construido, igual que las jambas, con ladrillo. ¿Sería ya entonces una recomposición utilitaria (pues entonces hacía de corral) del arco primitivo, del que sólo se aprovecharon las impostas, y acaso la jamba derecha, con el fin de dar mayor luz al vano?

Nada se sabe de dónde pudo estar la escalera para subir a la planta alta, ni si sería una escalera exterior de piedra (de la que no hay testimonios) o una simple escalera interna de piedra o de madera. Lo más importante es que arriba se encontraba lo que los documentos denominan «la sala», lugar de reunión del cabildo, que estaba iluminada por las dos ventanas con arquillos de medio punto apoyados en su centro por columnillas a modo de parteluz. Sin duda, la mampostería de los muros y la humildad de toda la construcción nos hablan de forjados y estructuras de cubierta de madera, un alfarje para la división de pisos y una armadura a dos aguas para sustentar el tejado. Es de sentido común pensar que en el testero norte de la sala existiría una chimenea, e incluso que fuese dicho elemento el que atrajese al cabildo a este lugar desde la colegiata de San Pedro, donde poseían (y aún se conserva en parte) una hermosa sala capitular (Yarza y Boto 2003, 178). El esquema resultante (planta rectangular, dos pisos con almacén abajo y sala arriba) debió de ser relativamente común en época románica, como prueban algunos estudios recientes (Follain y Pitte 2002).

¿No queda nada, entonces, de la casa de San Blas, ningún resto que añadir a las parcas descripciones y a la fotografía de Gaya Nuño? A mi juicio, sí se conserva, y no es poca cosa: Gaya (2003, 155-156) se explaya acerca de un extraño vano triple instalado por fuera en el costado oriental del claustro de San Pedro, en el hastial del antiguo refectorio, un muro «muy trastornado» donde «no es fácil darse cuenta de lo que en él hay de primitivo» (fig. 7).

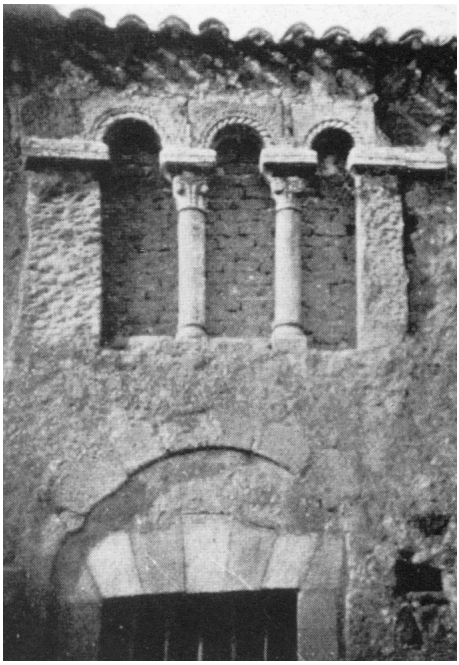


Figura 7. Ventana de procedencia ignota en la colegiata de San Pedro (Gaya 1946)

Lejos de la filiación asturiana que sugiere sin mucha convicción Gaya, y ante la evidencia de que su labra nada tiene que ver con las finuras del claustro (Rodríguez 2002, 977), yo tengo la sospecha de que esa ventana no es más que una recomposición, hecha hacia comienzos del siglo XX —Ramírez (1894, 15-21), cuidadoso en sus descripciones, no la nombra— a partir de las dos ventanas con parteluz de la casa de San Blas (fig. 8). Sería lógico que tales piedras fuesen puestas en un muro insulso del claustro vecino (y de nuevo recuerdo la frecuente

reinstalación de restos ornamentales antiguos en muros modernos) para que no se perdiesen del todo, dada la vinculación del clero de San Pedro con la casa. En parecidas fechas, 1908, fue trasladada hasta la fachada occidental de San Juan de Rabanera la portada de la iglesia en ruinas de San Nicolás; las obras fueron dirigidas por el citado Teodoro Ramírez Rojas, académico de la Historia y de San Fernando y miembro de la Comisión Provincial de Monumentos. ¿Estaría el mismo Teodoro Ramírez detrás de la reubicación de las ventanas de la casa de San Blas, en peligro de desaparición después de haberlas descrito pocos años antes?

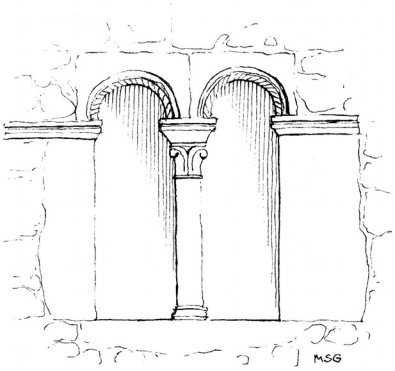


Figura 8. Imagen de una de las ventanas de la casa de San Blas a partir de sus posibles restos

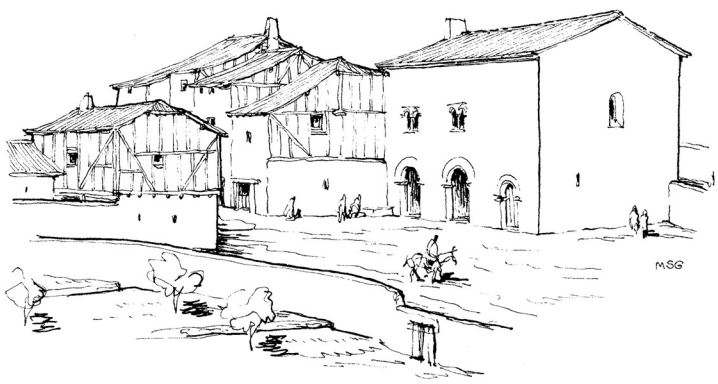


Figura 9. Imagen hipotética de la casa de San Blas

Según esta hipótesis, en la triple ventana del exterior del claustro de San Pedro contemplaríamos los dos parteluces, tres de los cuatro arquillos y dos de las cuatro jambas —seguramente colocadas al revés, dado su acabado a puntero, lo que apoyaría la suposición de que se trate de material trasladado— que un día iluminaron la sala de la casa románica de San Blas. El cuarto arquillo quedaría fuera de la recomposición al no haber columna donde sustentarlo.

Con todos estos elementos, y a falta de un estudio más profundo, creo que pueden ensayarse por fin las primeras aproximaciones gráficas a la desaparecida casa de San Blas (fig. 9), en su día la mejor representante en Soria de una arquitectura románica civil que, vista la poca atención que se le presta y el peligro que todavía corre, no debemos dejar de estudiar y reivindicar.

Notas

1. Quiero agradecer a D. Pedro Navascués y a D. Santiago Huerta su amable invitación para participar con este artículo en el homenaje a D. Antonio Ruiz Hernando.
2. En la ETSAM existe una maqueta del palacio de Gelmírez basada en esos dibujos.
3. Existe una excelente y completa planimetría del alcázar segoviano, realizada por Javier Ortega Vidal y Miguel Ángel Alonso, encargada por el Patronato del alcázar y todavía inédita.
4. He consultado infructuosamente los siguientes títulos: Nieto Taberné, Tomás, Esther Alegre Carvajal y Miguel Ángel Embid García. 1991. *El románico en Guadalajara*. Madrid: Editorial Estudio Museo; Ruiz Montejo, Inés, Isabel Frontón Simón y Francisco javier Pérez Navarro. 1992. *La herencia románica en Guadalajara*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Layna Serrano, Francisco. 2001. *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara: Aache Ediciones.
5. La *Enciclopedia del Románico*, dirigida por Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez, *Peridis*, es una obra fundamental, que ha supuesto un antes y un después en el estudio de ese período en España. La crítica por el escaso papel de la arquitectura civil es extensible a la mayoría de las publicaciones; la lástima es que la *Enciclopedia* no se haya encargado de romper esa tendencia, salvo, precisamente, en los tomos de Zamora y de Segovia que aquí se elogian.
6. Antonio Ruiz no se limita a inventariar los restos claramente románicos, sino otros de filiación dudosa, con la intención de abrir camino a futuras investigaciones.
7. Sólo la he visto nombrada en Manrique, García y Monge (1989, 261 y 263), donde se atribuye al siglo XIV.

8. Para entonces ya habían sido robadas las dovelas y una de las dos impostas, por lo que tuve que basarme en la foto de Enríquez de Salamanca para completar el alzado. Hoy, en el lugar de la casa románica hay una insulsa vivienda de nueva planta.
9. Los arquitectos autores del proyecto fueron José Luis del Barrio Mayor, Juan Antonio Barrenechea Lartategui, Federico Franches Careaga y Josu Iriondo Emparantza.
10. Enríquez de Salamanca (1986, 35) repite la primera descripción de Gaya Nuño, sin detenerse a comprobarla, repitiendo lo de que «se trata del único civil de época románica que *se conserva* en la provincia» (cursivas mías); y eso tratándose de un autor que sin duda recorrió los lugares que describe. Otras guías posteriores repiten lo mismo, copiando el dato de Gaya Nuño sin comprobarlo.
11. El actual «santero» de San Saturio, D. Alberto Arribas, a quien agradezco su amable colaboración, ha sondeado a antiguos vecinos del barrio de San Pedro; nadie entre los preguntados recuerda la casa de San Blas ni el lugar donde se encontraba.

Lista de referencias

Almagro Gorbea, Antonio. 2008. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bango Torviso, Isidro G. 2000. *El románico*. Madrid: Espasa.

Barral i Altet, Xavier (comis.). 2005. *Vivir en palacio en la Edad Media*. Girona: Caja Segovia.

Beltrán de Heredia Bercero, Julia. 2008. «De la ciudad tardoantigua a la ciudad medieval: Barcelona en el siglo XII», en Manuel Castiñeiras y Jordi Camps (coord.). *El romá-nico y el Mediterráneo*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Barral i Altet, Xavier (comisario). 2005. *Vivir en palacio en la Edad Media*. Girona: Caja Segovia.

Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 2004. «Arquitectura civil en el territorio burgalés durante los siglos del románico», en Emilio Jesús Rodríguez Pajares (dtor.). *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos: Universidad Popular.

Carrero Santamaría, Eduardo. 2007. «Le palais Épiscopal dans les royaumes ibériques médiévaux», *Hortus Artium medievalium*. Motovun: International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages.

Ceballos-Escalera, Isabel de. 1953. *Segovia monumental*. Madrid: Plus-Ultra.

Chueca Goitia, Fernando. 2001. *Historia de la arquitectura española*, vol. I, Ávila: Fundación cultural Santa Teresa [1956].

Cayetano Enríquez de Salamanca, Cayetano. 198. *Rutas del románico en la provincia de Soria*. Madrid: Cayetano Enríquez de Salamanca.

Follain, Eric y Dominique Pitte. 2002. «Rouen: une maison romane restituée», *Archéologia*, nº 388. Dijon: Éditions Faton.

Garrigou Grandchamp, Pierre. 1994. *Demeures médiévales. Coeur de la cité*. París: Rempart.

—y otros. 1997. *La ville de Cluny et ses maisons, XIe-XVe siècles*. París: Picard.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1961. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.

—2003 [1946]. *El románico en la provincia de Soria*. Madrid: CSIC-Centro de Estudios Sorianos .

Gimpel, Jean. 1981. *La revolución industrial en la Edad Media*. Madrid: Taurus.

Gómez Moreno, Manuel. 1984. *Catálogo Monumental de Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.

Gracia, Francisco de. 2012. *Nueve ensayos en torno a la arquitectura*. Madrid: Mairea.

Gutiérrez Robledo, José Luis (coord.). 2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Ávila.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2008. *Las murallas de Ávila. Arquitectura e historia*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Lampérez y Romea, Vicente. 1993. *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid: Ediciones Giner [1922].

Martínez de Aguirre, Francisco Javier (coord.). 2008. *Enciclopedia del Románico*. Navarra: Aguilar de Campoo: Fundación santa María la Real.

Manrique Mayor, María de los Ángeles, Carmelo García Encabo y Juan Antonio Monge García. 1989. *Inventario artístico de Soria y su provincia*, T. II. Madrid: Ministerio de Cultura.

Marqués de Lozoya. 1919. «La casa segoviana». *B.S.E.E.*, XXVII. Madrid.

Merino de Cáceres, José Miguel. 2001. *El alcázar de Segovia*. León: Edilesa.

Momplet Míguez, Antonio. 1995. *La arquitectura románica en Castilla y León*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Navarro Palazón, Julio y Pedro Jiménez Castillo. 1995. *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*. Barcelona: Lunwerg.

Orihuela Uzal, Antonio. 1996. *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*. Barcelona: Lunwerg.

Oursel, Raymond. 1964. *Univers roman*. Italia: Office du Livre.

Poza Yagüe, Marta. 2009. «Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre», en Pedro Luis Huerta Huerta (coord.). *Siete maravillas del románico español*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Rabal, Nicolás. 1889. *Soria, sus monumentos y artes - Su naturaleza e historia*. Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo.

Ramírez Rojas, Teodoro. 1894. *Arquitectura románica en Soria*. Soria: Tipografía de Pascual P. Rioja.

Rivas, Juan Luis de las (coord.). 2009. *Atlas de conjuntos históricos de Castilla y León*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Rodríguez Montañés, José Manuel (coord.). 2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. León.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Palencia.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Salamanca.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Soria.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Valladolid.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

—2002. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Zamora.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Ruiz Hernando, José Antonio y José Manuel Rodríguez Montañés (coord.). 2007. *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Segovia.* Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Senra Gabriel y Galán, José Luis, 2011. «En torno a un espacio de evocación. La «res gesta domini adefonsi» y la iglesia monástica de Sahagún», en Pascual Martínez y Ana Rodríguez (dtores.), *La construcción medieval de la memoria regia*. Valencia: Universidad de Valencia.

Singul, Francisco y Belén Domínguez Román. 2001. *Palacio de Gelmírez*. La Coruña: Xunta de Galicia.

Sobrino González, Miguel. 1999. «Casa Municipal de Cultura, Almazán», *Restauración y Rehabilitación*, nº 29. Madrid: América Ibérica.

Sureda Pons, Joan. 1985. «Arquitectura románica». *Historia de la arquitectura española*, vol, 1. Zaragoza: Planeta.

Yarza Luaces, Joaquín y Gerardo Boto Varela. 2003. *Claustros románicos hispanos*. León: Edilesa.

Yusta Bonilla, José Francisco y otros. 2008. «Estrategia de actuación ante una ruina románica. La ermita de la Virgen de Vallejo en Alcózar (Soria)». AR&PA, *Actas del VI Congreso internacional Restaurar la memoria*, T. II. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Algunas notas sobre la historia de la ciudad de Segovia y su catedral vieja y sobre el señorío secular de la iglesia de Santa María

Fernando Vela Cossío

Repoblada a finales del siglo XI por Raimundo de Borgoña, la ciudad de Segovia enseguida se habría de convertir en uno de los burgos castellanos más dinámicos y poderosos del área meridional del Valle del Duero durante la Plena Edad Media.

El profesor Antonio Ruiz Hernando, que se ha ocupado de historiar la vida de la ciudad, se ha preguntado «hasta que punto Segovia se encontraba despoblada en 1088, fecha de la entrada de Alfonso VI» y, con medievalistas como Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984) o Salvador de Moxó (1921-1980), ha convenido en la continuidad del poblamiento en esta parte del Valle del Duero, proponiendo que «no hubo (…) desertización, sino más bien una reducida población mozárabe y bereber, base del renacimiento de Segovia a partir de 1088» (Ruiz Hernando, 1986: 28-29).

Renacida, pues, como consecuencia de la Reconquista, Segovia ejemplificará con claridad los procedimientos empleados por los Condes de Castilla primero y por sus Reyes más tarde para la repoblación de la *Extremadura Castellana*, en un proceso en el que habrá de aplicarse un principio jurídico de origen romano, la presura, por el cual las tierras sin dueño debían pasar a engrosar el patrimonio real. El asenta-

miento de colonos en dichas tierras, favorecido mediante la concesión por parte de los monarcas de *fueros* y privilegios, alentó el poblamiento de las grandes extensiones yermas de esta parte de la Meseta Norte en condiciones muy distintas de las que desde el siglo IX habían regulado el proceso de feudalización y concentración de la riqueza en muchas áreas de Europa Central y Septentrional, configurándose así en esta Castilla del tránsito del milenio lo que Sánchez Albornoz llamó «un islote de hombres libres dentro de una Europa claramente feudal» (Sánchez Albornoz, 1979). Desde el siglo XI, estos rudimentarios municipios castellanos experimentarían un notable desarrollo institucional de tal manera que a lo largo de los siglos XII y XIII entrarán en un proceso de creciente autonomía y expansión social y económica. La ganadería conocerá un auge extraordinario después de la conquista de Toledo y se comenzará a practicar la trashumancia a gran escala; la débil estructura económica de las comunidades cristianas se reactiva durante este periodo, observándose el tránsito de una economía de subsistencia a otra de creciente producción agrícola y ganadera, especialmente lanar. En este ambiente social y económico se desenvuelven las llamadas *Comunidades de Villa y Tierra* que configuran el mapa territorial del área meridional del Valle del Duero.

Cabeza de la extensa *Comunidad de Ciudad y Tierra* de su nombre, el alfoz de Segovia se irá extendiendo al sur de la Cordillera Central desde finales del siglo XI hasta alcanzar los confines del Reino de Toledo. Más de 6.600 kilómetros cuadrados de las actuales provincias de Ávila, Madrid, Segovia y Toledo llegaron a formar parte de la *Tierra de Segovia* por la que se extendían cerca de 198 aldeas y 207 despoblados repartidos en el territorio de *aquende* Sierra, al norte, y los sexmos de *allende*, llamados de Lozoya, Manzanares y Casarrubios, además del sexmo de Valdemoro y las aldeas situadas entre el Jarama y el Tajuña, (Martínez Díez, 1983: 451-510).

La estructura administrativa de las Comunidades de Villa y Tierra se organiza alrededor de la villa o la ciudad como centro de población, normalmente dotada de castillo o fortaleza y casi siempre rodeada de murallas. La gobernaba el Concejo de Villa, que se encargaba de repartir las tierras de labor entre los habitantes pobladores, diseñaba el nacimiento e instalación de aldeas en el alfoz, reservaba parte del territorio para el aprovechamiento común y establecía la normativa jurídica que regulaba las relaciones entre la villa y sus aldeas (Martínez Díez, 1983: 17-22). En las Comunidades de mayor extensión era corriente la subdivisión del territorio en distritos menores, que recibían el nombre de sexmos, como sucede en la Comunidad de Cuéllar, o el de ochavos, como vemos en la de Sepúlveda. Los Concejos de Villa estaban dotados

de amplia autonomía, no dependían de ningún sayón o juez, a diferencia de las Merindades burgalesas, y respondían únicamente ante los monarcas, de forma que se restringía notablemente la capacidad de control por parte de la nobleza y de la iglesia sobre los ciudadanos.

En el siglo XIV se inicia, sin embargo, un periodo de descomposición del sistema producido por lo que los historiadores han venido a llamar la *Revolución Nobiliaria*, generada por la Casa de Trastámara, que acabará convirtiendo buena parte de estas Comunidades en objeto de las *Mercedes Reales*. Dado que el volumen de las rentas que generaban a algunas Villas las aldeas de su Tierra llegó a ser verdaderamente importante y teniendo en cuenta que el mantenimiento de los Concejos municipales retraía suculentos ingresos a las arcas reales, a partir del siglo XIV el régimen municipal castellano irá siendo suplantado por el Señorial, y esta sociedad igualitaria, democrática y popular de las Comunidades de los siglos XII, XIII y de los primeros dos tercios del XIV (periodo de los monarcas de la Casa de Borgoña), se transformará en una sociedad más feudal en la que el municipio pierde importancia progresivamente en beneficio de un afianzamiento de la pequeña nobleza local y, por supuesto, de las grandes casas nobiliarias (Martínez Díez, 1983: 35-41). Así, el último tercio del siglo XIV y el siglo XV (periodo de los monarcas de la Casa de Trastámara) serán etapas de importante declive del sistema de Comunidades y de debilitamiento de la larga alianza que la Corona de Castilla había mantenido con las ciudades durante los siglos de la Plena Edad Media (Ruiz, 2007: 160). La preferencia de los monarcas de la Casa de Trastámara por la ciudad de Segovia durante este periodo, sobre todo durante los reinados de Enrique IV y de Isabel la Católica, proclamada reina precisamente en la ciudad el 13 de diciembre de 1474, debieron amortiguar los efectos de un proceso que se sintió de manera más acusada en otras capitales castellanas.

El Obispado de Segovia

Los obispos de Segovia participaron muy activamente en este proceso de formación y consolidación del sistema de Comunidades y, de hecho, el propio señorío secular de la Mitra segoviana tiene su base territorial en una concesión del Concejo de la Ciudad y Tierra de Segovia, confirmada después por Alfonso El Batallador en el año 1122: *Haereditatem quoque quam dedit ei Concilium de Secovia, quae vocatur*

Collad Formoso, et habet tèrminos de Pirón usque ad semitam, quae vadit de Torodano ad Butrac, et de carrera de Septempulveca usque ad serram concedo, et haereditario iure habendam confirmo et corroboro (Colmenares, 1637: 195).

A las primeras concesiones del Concejo se irán uniendo durante el siglo XII otras donaciones de lugares como Turégano y Caballar (por Doña Urraca en 1123), Riaza (por Alfonso VII en 1139) o Navares de las Cuevas (por Sancho III en 1158), alcanzando a mediados del siglo XIII una población de quinientos vecinos repartidos en once villas: Aguilafuente, Caballar, Fuentepelayo, Laguna de Contreras, Mojados, Navares de las Cuevas, Pelayos del Arroyo, Riaza. Sotosalbos, Turégano y Veganzones; y dos despoblados: Lagunillas y San Pedro de Revenga.

Como ha tenido ocasión de señalar Gonzalo Martínez Díez, el señorío secular de la Iglesia de Santa María de Segovia constituyó una estructura de extrema dispersión territorial que no alcanzaría nunca a constituir un territorio continuo y que, como la *Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia*, estuvo formado por distintos núcleos poblados del norte y sur de la Sierra. Textos del año 1247 sobre préstamos de la diócesis nos ofrecen un resumen de los vasallos de este señorío formado por núcleos como Gerundet, Bobadilla, Mejorada o Belmonte (*ultra sierra*) y Riaza, Nabares (*sic*), Lagunillas, Sotos Albos con Pelayos, Caballar, Turégano con Veganzones, Aguilafuente, Fuentepelayo y Mojados (*citra sierra*) (Martínez Díez, 1983: 511-512).

Segovia y su catedral vieja

El obispado, desde su creación, será parte activa en la configuración de la ciudad de Segovia. Siguiendo a Ruiz Hernando «no sabemos cómo se repartió el solar urbano entre los repobladores, pero sí que desde el primer momento el rey, la Iglesia y el concejo se establecieron en la ciudad. Frente al Alcázar, símbolo real, se levantaban la catedral de Santa María, concluida hacia 1144, y el palacio del obispo». La donación en 1120 de una importante porción de suelo urbano había permitido además el trazado del barrio de las Canonjías, interesantísimo modelo de planificación urbana medieval, que quedaba aislado de la ciudad por medio de tres puertas que se cerraban al anochecer y protegían esta especie «de ciudad jardín y de monasterio, donde nada faltaba a los canónigos» (Ruiz Hernando, 1986: 36-37).

Sin embargo, poco es lo que sabemos de la vieja catedral de Santa María. Siguiendo a José María Quadrado en sus *Recuerdos y Bellezas de España*, nos consta que «algunos documentos de 1136 hablan de la iglesia de Santa María, que *se estaba fundando*,

pero otro de 1144 la menciona como *fundada*, y de ahí toma pié Colmenares para dar su fábrica por concluida ya a la sazón; sin embargo para tal edificio nos parece corto el plazo, aunque se suponga empezado en 1120. De todas maneras no fue consagrada hasta el 16 de julio de 1228 por el legado pontificio Juan obispo de Sabina. Construyósela al abrigo del alcázar en la esplanada que se estiende a su levante. Solamente por la época podemos conjeturar cual fuese su arquitectura, indudablemente bizantina, pues de ella no han quedado más noticias sino que era fuerte, y fuertísima la torre. Su puerta principal miraba entre norte y poniente, corriendo por delante un pretil que dominaba las márgenes del Eresma. Una ancha y empedrada cuesta hacia accesible su altura a las feligresías de S. Marcos, S. Blas, S. Gil y Santiago, muy crecidas antiguamente, dándoles entrada un postigo inmediato a la cava del alcázar, y enfrente se abría otro denominado *del Obispo*, cuyo palacio estaba unido al muro y arrimado a la parte occidental de la iglesia» (Quadrado, 1865: 434).

Siguiendo los trabajos de José Miguel Merino de Cáceres, quien nos ha facilitado la planta hipotética del templo primitivo que acompaña a estas páginas, la catedral se levantó delante del Alcázar, en el solar que hoy ocupan los jardines centrales de la plaza, con el claustro hacia mediodía y las casas del obispo situadas donde hoy se levanta la llamada «Casa de la Química», según todavía se aprecia en los dibujos de Anton Van den Wyngaerde (1562). El acceso a la fortaleza se realizaba por el costado norte del templo, por un camino no demasiado ancho ni cómodo, aun cuando existía otro a mediodía entre la iglesia y las casas del obispo; sabemos que las construcciones comprometían el espacio y que la catedral quedaba ciertamente próxima a la entrada del castillo. Debió ser aquel un templo de porte modesto, con dimensiones de carácter monástico, es decir, de cien por doscientos pies, como lo son las catedrales de Zamora y la antigua de Salamanca; de tres naves y tres ábsides, con crucero de mediano desarrollo y toda ella abovedada, algo singular esto dentro del románico local. A los pies, en el lado del evangelio, se levantaba una fuerte torre, lo que vendría a asemejarla más aún a la de Zamora, también situada en las proximidades de la fortaleza y pareja en estilo y fechas de erección. El ábside central fue dedicado a la Virgen, el del evangelio a los santos Juanes y el de la epístola primero a Santiago y luego a San Frutos. Bajo la capilla mayor había una cripta, dedicada al Salvador, de la cual aparecieron algunos restos en 1909 al hacerse las cimentaciones para levantar el monumento a los capitanes de artillería D. Luis Daoíz y D. Pedro Velarde.

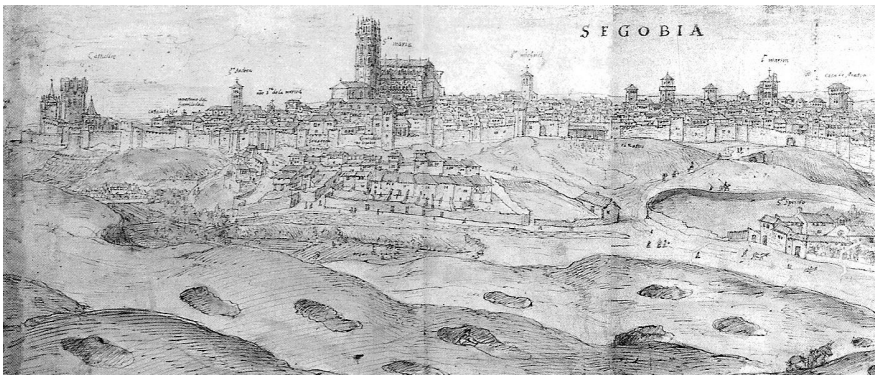


Figura 1. Vista de Segovia en 1562. Anton van Wyngaerde.

Del proceso de su construcción sabemos que se encontraba en obras en 1117 y que en 1144 la construcción estaba ya bastante avanzada. El 16 de julio de 1228 tuvo lugar su consagración, si bien en 1257 fue preciso realizar una nueva tras las profundas obras de renovación que se realizaron a mediados del siglo XIII. No serían éstas las únicas, ya que otras nuevas vinieron a sumarse en los siglos XV y XVI, transformando fundamentalmente la cabecera del templo y el claustro, como ahora veremos.

En 1472 el obispo Don Juan Arias Dávila encargaría a Juan Guas, que se encontraba trabajando con Martín Sánchez Bonifacio en la cabecera de la iglesia del monasterio de El Parral, la edificación de un nuevo palacio episcopal junto a la catedral; en noviembre del mismo año, Guas, tras ser nombrado «maestro de la obra» por el prelado, acometería también la construcción de un nuevo claustro, «el mismo que trasladado medio siglo después piedra por piedra subsiste al lado de la nueva catedral: reuniéronse grandes limosnas mediante las indulgencias concedidas al efecto por el pontífice, y el rey el cabildo ayudaron liberalmente al prelado cuyas armas se esculpieron en las bóvedas». La construcción del claustro supuso la transformación del viejo palacio episcopal, que fue mejorado. «Estrechada con esta añadidura la casa episcopal, hubo que pensar en mudarla desde el oeste al este del templo, y él propio la fábricó de nuevo muy suntuosa colocando sobre la entrada el blasón de su ilustre linage, y la legó a los sucesores de su dignidad. Honráronla apenas concluida Enrique IV y los católicos esposos Fernando e Isabel, celebrando

allí con un banquete el 6 de enero de 1474 su venturosa reconciliación. Siguiéronla habitando los obispos aun después de la traslación de la catedral y de borrados los últimos rastros de la vieja, hasta que hacia 1750 pasaron a la plaza de S. Estevan en tiempo del Sr. Murillo y Argaiz; pero el vacío palacio quedó en pié todavía y hasta el 1816 no fue derribado por completo» (Quadrado, 1865: 434-435).

El claustro nuevo, ubicado al sur de la catedral, no estaba adosado al templo como es lo usual, sino separado por una calleja que llegaba hasta el Alcázar y por la cual discurría el acueducto. La reconstrucción se hizo en el mismo solar, pero aumentando notablemente su tamaño; el claustro primitivo debía tener unas dimensiones de 100 pies de lado, en tanto que el realizado por Guas tiene 129 pies (Merino de Cáceres, 1996). Respecto a las obras de la cabecera, en 1509 Juan Gil de Hontañón daba las trazas para la sustitución del ábside mayor, románico, por otro gótico; las obras se prolongaron hasta 1514, quedando dedicado el nuevo ábside a San Frutos, patrón de Segovia.

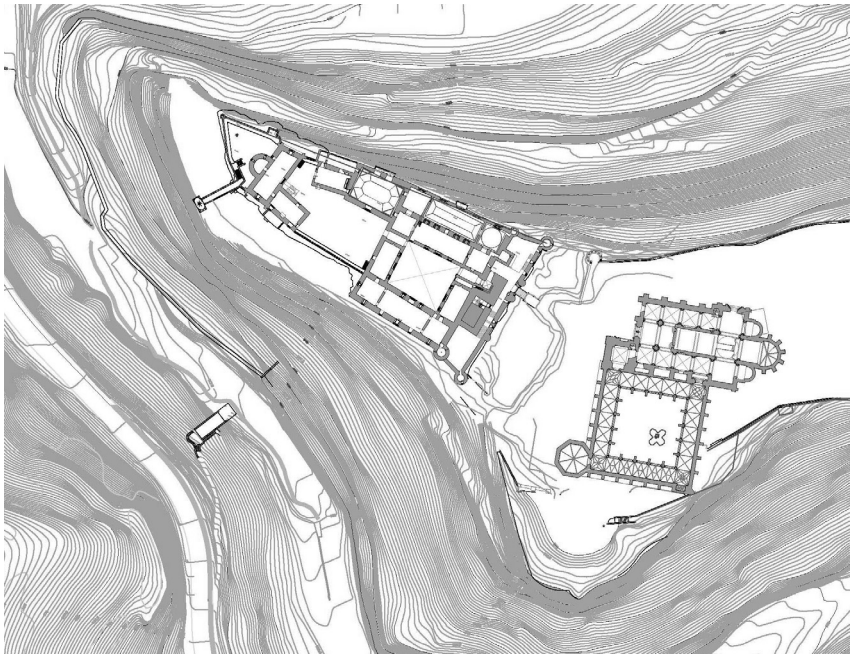


Figura 2. Planta hipotética de la Catedral Vieja de Segovia y de su situación frente al Alcázar, según José Miguel Merino de Cáceres

De la fuerza de su construcción, en especial de su torre, da cuenta su empleo durante la guerra de las comunidades para el ataque y asedio del vecino alcázar. «Fuertes en la Catedral, cuyos gruesos muros románicos competían en robustez con los del Alcázar, los sitiadores completaron el cerco cortando todos los pasos y levantando una gran barricada con piedras del enlosado, rejas y lápidas de laudes arrancados del suelo del templo. Allí, durante seis meses, desde Noviembre de 1520 hasta Abril de 1521, se sucedieron bombardeos, asaltos de unos y salidas de otros» (Cáceres, 1970: 122).

Terminada la contienda, el canónigo Juan de Pantigoso preparó un informe sobre el estado del templo que recoge la descripción de los daños: «como estaba y aun está, derribada y aportillada, y por muchas partes destechada y desolada, disipada y destroida; los altares derrocados y profanados; los Crucifijos é imágenes de nuestra Señora y de otros santos descabezadas, los brazos y piernas hechas pedazos; los órganos grandes y los otros dos pares, que estaban sobre el coro, quebrados y agugereados de *escopetadas* y otros tiros; las sillas del coro trastornadas y *evertidas* de sus lugares, y muchas dellas quemadas, y otras puestas por defensa y albarradas; hecho dentro y alrededor cavas, fosados, minas y contraminas; y por quitar las losas y laudes de la Iglesia para hacer barreras y defensas, los huesos de los finados sacados y desenterrados; y hechas otras cosas semejantes, las rejas de las capillas de la Iglesia quitadas y puestas en las puertas y postigos cabe el alcázar para más los fortificar; y quemada *la casa del hospital y la del hospitalero, que estaban junto á la Iglesia*, donde se albergaban y acogían los pobres é hijos de Dios; quemado y destroido el refectorio, donde comían catorce pobres cada dia; derrocada toda *la librería*, ó lo que de ella estaba de sillería y cantería, que pocos años había costó á hacer más de dos mil ducados» (Lecea, 1889: 226).

Se planteó de inmediato la reconstrucción de la catedral, pero por razones de tipo práctico se vio la conveniencia de variar su emplazamiento, en exceso cercano al Alcázar. El rey Carlos I supo aprovechar la circunstancia de la reciente revuelta, en la que se había comprobado fehacientemente el peligro estratégico de un templo fortificado junto al real castillo, y estableció que se edificase un templo nuevo en otra parte, como así se hizo a partir de 1525.

Juan Arias Dávila, obispo de Segovia, mecenas de las artes

Como es bien sabido, durante el siglo XV se desarrolla el periodo de máximo esplendor en la vida de la ciudad y el Obispado de Segovia. De entre los prelados que detentan la Mitra en esta etapa no puede dejar de destacarse la figura de Juan

Arias Dávila (1436-1497. Natural de Segovia, forma parte de un distinguido linaje de judíos conversos, pues era hijo de Diego Arias, el que fuera escribano de cámara y contador mayor de Juan II. Fue el hermano menor de Pedro Arias Dávila (1430-1476), que heredó los títulos de Señor de Puñonrostro, Alcobendas y Torrejón de Velasco, entre otros, y tío paterno del muy célebre Pedrarias Dávila, distinguido combatiente en la Guerra de Granada, capitán general de la Castilla del Oro (Centroamérica) en 1514 y fundador de Panamá Viejo en 1519, quien terminaría sus días en León Viejo (Nicaragua) en el año 1531.

Juan Arias Dávila, obispo de Segovia desde 1466 y miembro del consejo real de Enrique IV y de los Reyes Católicos, será uno de los más importantes mecenas de las artes y las letras de su tiempo. Impulsor del *Estudio General*, vivero de humanistas donde se cultivaba la gramática, la lógica y la filosofía moral, se le puede relacionar con personajes de la talla de Pedro González de Mendoza (1428-1495), el *Gran Cardenal*, y con el «centro medular, fundamental y decisivo de la monarquía castellana» que se desarrolla en la ciudad de Segovia desde el mismo comienzo del siglo XV (Romero de Lecea, 1986: 66).

De su extraordinario desempeño como obispo entre 1461 y 1497 —aunque sus últimos años, desde 1490, los pasó en Roma— dan fiel testimonio sus muchas iniciativas, en todos los campos. De entre todas ellas, referido ya el encargo a Juan Guas de la traza y construcción del claustro nuevo de la Catedral, querríamos ahora destacar especialmente otras tres, sobre todo por lo que tienen de relación con la cultura, las artes y la arquitectura. Nos referimos a la introducción de la imprenta en España, con motivo de la publicación del sinodal de Aguilafuente, a la reforma de la iglesia-fortaleza del castillo de Turégano y al fallido intento de recompra de la villa de Riaza, situada en los confines orientales del señorío episcopal.

El sinodal de Aguilafuente

El sinodal de Aguilafuente es el primer libro impreso en España. Al sínodo, convocado por Arias Dávila en 1472, le seguirán el de Segovia (1478) y el de Turégano (1483). Al de Aguilafuente, celebrado entre el 1 y el 10 de junio de ese año, asistieron ochenta y cinco representantes de instituciones como el Cabildo, los arciprestazgos, abadías, prioratos y parroquias de la diócesis. Las actas fueron impresas por Juan Párix de Heidelberg, que mantenía taller en Roma y que fue llamado a Segovia por Juan Arias Dávila.

Este impresor mantuvo abierto su taller en la ciudad quizá hasta 1476, parece ser que en la hoy conocida como «Casa de la Imprenta», junto a la antigua catedral, frente a la puerta actual de entrada al Parque del Alcázar, en la calle de Velarde, trasladándose después a Toulouse, donde murió en 1502. El sinodal de Aguilafuente, descubierto en 1930, es una obra de cuarenta y ocho páginas impresas, de unos 24 por 17 cm de tamaño, que «aporta una extraordinaria lección de historia de la segunda mitad del siglo XV, período convulso en el que Castilla y su Iglesia vivían una situación tormentosa y de decadencia moral bastante notorias» (Reyes Gómez, 2005: 135).

El castillo de Turégano

El conjunto fortificado del castillo de Turégano está constituido por el castillo propiamente dicho, que incluye en su cerca interna a la iglesia de San Miguel, y un recinto exterior construido con tapial. Esta cerca exterior está situada muy próxima al recinto interno por el lado meridional, que es el más escarpado y domina la localidad. Por el lado norte está separada del recinto interno por un foso. Esta cerca, que algunos han identificado, ignoramos con qué bases, con un castro prerromano, estuvo formada por torres de planta cuadrada o rectangular y lienzos de tapia. Las torres se han conservado parcialmente mientras las cortinas casi han desaparecido por completo.

Quadrado ya se refiere al recinto externo cuando en la descripción del castillo indica: «Cíñelo por todos lados almenada barbacana con cubos en los ángulos, y subsiste en parte otra exterior de más dilatado circuito, flanqueada de numerosas torres» (Quadrado 1865, 491). Colorado señala que «existe aún, procedente de épocas remotas, más o menos abandonado y contorneando el cerro que domina la población, un recinto amurallado, flanqueado de trecho en trecho de cuadradas torres a modo de machones o contrafuertes que permiten cruzar los tiros de la defensa y servían de reducto de seguridad ante un sitiador que se hubiera apoderado de la cortina, o trozo rectilíneo de adarve, entre dos torres consecutivas, las cuales se vestían en caso de guerra o alarma con andamios, cadahalsos o plataformas de madera para aumentar el espacio ocupable por los saeteros (…) Este proceso se observa aquí… con su trazado irregular del castillo interior, con su cuadrada torre, su escarpada y contraescarpada, sus adarves en que se ven aún los mechinales para colocar los andamios» (Colorado y Laca: 10).

Figura 3. El castillo de Turégano. Fotografía de José Ortiz Echagüe

Las obras que impulsó Arias Dávila en esta fortaleza durante el Renacimiento han configurado su ya clásica imagen de iglesia-fortaleza y han hecho de este castillo un ejemplo extraordinario de fortificación. Citado por Quadrado (1865), Vergara (1893) o Lampérez (1904), entre otros, ha sido estudiado por Juan de Vera y Manuela Villalpando (1956), por Ruiz Hernando (1975) y, muy concienzudamente, por Centeno Roldán (1957), que expone en su trabajo las principales fases de edificación del mismo: la construcción de la iglesia, la transformación en casa-fuerte, la edificación de la fortaleza y el perfeccionamiento y ornamentación del conjunto. La cronología propuesta abarcaría desde finales del siglo XII para la iglesia hasta el siglo XVI para las obras de fortificación, que en su mayor parte son, precisamente, de época del obispo Juan Arias Dávila (siglo XV). Recientemente se ha publicado un interesante trabajo que estudia las reformas emprendidas por AriasDávila en Turégano, en el que se propone la participación del maestro Juan Guas para el desarrollo un ambicioso proyecto en torno al tema del Templo de Jerusalén: fortaleza exterior, santuario interior (Muñoz Jiménez, 2012: 697-712).

La villa de Riaza

Para concluir estas páginas, quisiera referirme por último a la villa de Riaza, con la cual me unen muy estrechos lazos familiares y personales, y cuya historia está unida íntimamente a la del Obispado de Segovia, del que formó parte entre 1139 y 1430, año en que fue recuperada por Juan II. El rey la adquirió al obispo Juan Vázquez de Cepeda, quien detentó la mitra entre 1398 y 1437.

La villa de Riaza formó parte de la *Comunidad de Villa y Tierra de Fresno de Cantespino*. Esta entidad territorial formaba parte originalmente de la Comunidad de Sepúlveda, de la que aún dependía en 1107 (*sepulveca cum toto campo de spina*). Sin embargo, en 1123 aparece citada como entidad distinta y un años después, en 1124, se confirma su término por Alfonso VII. Riaza constituía el extremo meridional de esta pequeña *Comunidad de Fresno de Cantespino*, y sus treinta y tres kilómetros cuadrados suponían más de la cuarta parte de su superficie total, que era de poco más de 114 kilómetros cuadrados, muy inferior, por ejemplo, a la de la vecina *Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda*, ya mencionada, que con sus mil trescientos kilómetros cuadrados, comprendía el territorio que forman hoy cerca de cincuenta municipios de las provincias de Segovia, Madrid y Guadalajara. Con sus diez aldeas y sus siete despoblados la Comunidad de Fresno, y con ella la propia Villa de Riaza, se mantendrá vinculada por tradición a la Tierra de Sepúlveda, lo que dará derecho a los riazanos a exigir sus aprovechamientos en madera y pastos de la Tierra de Sepúlveda, origen de numerosos litigios a lo largo de toda la Edad Moderna. Poco después, en 1139, encontrándose en Olmedo el rey Alfonso VII, recibe el Obispo una importante donación: *aldeam illam ferrariorum*, es decir, la «aldea de los herreros» a la que se refiere Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia: Aldeam illam ferrariorum, quae iacet inter Fresno, et Septempublicam, et illi, qui in eadem aldea morantes erunt, in quocumque loco venam ferri poterunt invenire, secure illam capiant, et liberam habeant, et pro ipsa vena nullum servitium nec Fresno, nec Ailloni, nec Septempublicae, nec alio loco faciant, etc.* La aldea de esta donación se nombra hoy *Valdeherreros,* distante de Sepúlveda seis leguas al norte. Sabemos que en 1209 aparece en la relación de lugares que confirma Alfonso VIII. Más tarde, Riofrío de Riaza y Hontanares aparecen como donaciones de Sancho IV en 1286 a la villa de Fresno, segregándose así igualmente de Sepúlveda, pero sólo hasta el año 1453, en que volvemos a encontrarlos dentro de los términos de la vieja Comunidad.

En un texto espléndido del año 1974, dedicado panorámicamente a la vieja Castilla, nos describe brevemente Dionisio Ridruejo la villa de Riaza como «un pueblo serrano de buen caserío, con algunos soportales y casas de mampostería de aleros saledizos, con solanas, barandas de madera y todo lo que es corriente en una tierra alta donde predomina la economía de los pastos y la madera. Algunas casas se adornan con blasones y tienen el espacio que corresponde a los antiguos palacetes de la hidalguía ganadera. La plaza es hermosa y no hay monumentos de relieve, fuera de la robusta y bien labrada iglesia renacentista, pero el conjunto tiene belleza y carácter» (Ridruejo, 1974: 226). Destaca en ella la excelente torre de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Manto, uno de las más bellas de esta parte oriental de la provincia, que recuerda en algunos elementos a la de El Parral y que debió ser construida en el siglo XV y fuertemente reformada entre 1551 y 1590, tal como reza el escudo meridional: AÑO DE 1590. SIENDO CURA ALONSO LOPEZ DEL RIO.

Recuperada como hemos dicho mediante adquisición del rey Juan II al obispado, la villa de Riaza pasaría después al malogrado Condestable don Álvaro de Luna, luego a su hijo Juan, que la conservó como Castilnovo y San Esteban, y ya en 1470 al Marqués de Villena. El obispo Juan Arias Dávila quiso recuperarla para devolverla al señorío de la iglesia de Santa María de Segovia pero, por desgracia, esto no fue posible. En el siglo XVI quedó vinculada a Don Diego de Cárdenas y pasó después a los Duques de Maqueda y a los Duques de Arcos. Desde 1780, y hasta la abolición de los Señoríos en el siglo XIX, formó parte del patrimonio de los Marqueses de Altamira.

Referencias

Cáceres y Blanco, Fray Ignacio de. 1970. *El Alcázar de Segovia. Vida y aventura de un castillo famoso*. Santander.

Centeno Roldán, Plácido. 1957. *Turégano y su castillo en la iglesia de San Miguel*. Diputación Provincial de Segovia. Se ha consultado la 2ª edición, de 198 págs., Segovia:1974.

Colmenares y Peñalosa, Diego de. 1637. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Se ha consultado la edición de 1846. Segovia: Imprenta de D. Eduardo Baeza Editor.

Colorado y Laca, Eugenio. S.F. *El Castillo de Turégano*. Segovia: Instituto Diego de Colmenares.

De los Reyes Gómez, Fermín. 2005. Segovia y los orígenes de la imprenta española. *Revista General de Información y Documentación* núm. 15, 1 (123-148). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Lampérez y Romea, Vicente. 1904. Turégano. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XVII.

Lecea, Carlos de. 1889. Memorial histórico de Segovia, escrito por don Juan de Pantigoso en 1523. *Boletín de la Real Academia de la Historia* núm. 14 (214-261). Madrid: Real Academia de la Historia.

Marqués de Lozoya. 1957. *Segovia*. Barcelona: Editorial Noguer.

Martínez Díez, Gonzalo. 1983. *Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*. Madrid: Editora Nacional.

Merino de Cáceres, José Miguel. 1996. El claustro de la Catedral de Segovia. *Estudios Segovianos* núm. 94 (475-508). Segovia: Instituto Diego de Colmenares, de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia.

Muñoz Jiménez, José Miguel. 2012. Juan Guas, el obispo Arias Dávila y el castillo de Turégano (Segovia) como nuevo templo de Salomón. *Actas del IV Congreso de Castellología / Castillos de España* núm. 167-168-169-170 (241-246). Madrid: AEAC.

Quadrado, José María. 1865. *Recuerdos y bellezas de España.* Segovia. Se ha consultado la edición facsímil de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia de 1981.

Ridruejo, Dionisio. 1974. *Castilla la Vieja 2: Soria, Segovia, Avila*. Barcelona: Ediciones Destino.

Romero de Lecea, Carlos. 1986. Segovia en la época de la construcción del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 62 (59-106). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ruiz, Teófilo F. 2007. *Las crisis medievales (1300-1474).* Barcelona: Crítica. Colección Historia de España VIII.

Ruiz Hernando, J. Antonio. 1975. Las fortalezas de Laguna de Contreras y de Turégano. *Estudios Segovianos,* 80-81 (101-122). Segovia: Instituto Diego de Colmenares, de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia.

———. 1982. *Historia del Urbanismo en la Ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia / Diputación Provincial de Segovia / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

———. 1986. *La ciudad de Segovia.* Segovia: Ayuntamiento de Segovia. 135 págs.

Sánchez Albornoz, Claudio. 1979. *Nuevas páginas sobre el pasado de España*. Barcelona: Planeta.

Vera, Juan de; Villalpando, Manuela. 1956. *Los castillos de Segovia*. Diputación Provincial de Segovia. Segovia. Ed. de 1981.

La catedral de Segovia: una aproximación bibliográfica

Bonifacio Bartolomé Herrero

El cabildo de la catedral de Segovia es una institución que se encuentra a punto de celebrar su noveno centenario. El año 1088 la ciudad fue repoblada a instancias de Alfonso VI tras un vacío de más de tres siglos provocado por la invasión musulmana. Sólo tres décadas después, en 1117, se encuentra la primera referencia al templo en un testamento en el que se habla de la iglesia de «Sancte Marie» y de su rector, el «prior Sancte Marie». En todo caso hay que señalar que templo y servidores no adquirieron su naturaleza catedralicia hasta la consagración tres años después, en 1120, del primer obispo de la diócesis restaurada, el eclesiástico francés Pierre de Agen.

Desde entonces y hasta nuestros días la catedral y su cabildo han supuesto una presencia esencial en el contexto de la ciudad y de la diócesis de Segovia. Su influencia en el ámbito diocesano, la relevancia social de sus miembros y el peso económico de la institución la convirtieron desde muy temprano en uno de los principales referentes de la realidad segoviana.

De un modo general, la evolución de la catedral a lo largo de los siglos se ha visto marcada por dos acontecimientos de profunda significación: el traslado del templo a su actual ubicación en 1525, que renovó su protagonismo en el contexto urbano y vino a coincidir con la superación en muchos sentidos de la tradición medieval;

y los procesos desamortizadores del siglo XIX, que pusieron fin a un liderazgo social, económico y artístico cuyo origen se remontaba a la misma creación de la institución.

El año 1610 encontramos por primera vez una presencia relevante de la catedral en un texto impreso, la «Historia de la vida del glorioso S. Fructos, patrón de la ciudad de Segovia, y de sus hermanos San Valentín y Santa Engracia». Este libro, patrocinado por el propio cabildo, fue escrito por fray Juan de Orche, fraile del monasterio jerónimo de Santa María del Parral que empleó para la ocasión el pseudónimo de Lorenzo Calvete. Desde aquellos momentos han sido numerosos los escritores, viajeros, poetas, artistas e investigadores de la historia, el arte y la arquitectura que han dedicado su atención al templo segoviano y a sus servidores.

A estas alturas cualquier intento de recopilar de un modo exhaustivo la totalidad de las menciones relativas a la catedral de Segovia supone un desafío de resolución casi imposible. Asumida esta limitación, presento aquí una relación amplia y significativa de aquellos textos que se han dedicado específicamente al templo y al cabildo segoviano, de un modo especial en sus facetas histórica y artística. Quedan excluidas de esta bibliografía, por tanto, las numerosas obras de carácter general en las que la catedral tiene cabida, con dos excepciones. Por un lado, aquellos estudios en los que el templo o la institución que lo rige tienen una presencia relevante y por otro, los trabajos que facilitan la correcta inserción de la realidad catedralicia en los sucesivos contextos históricos y culturales donde aquella se ha ido desarrollando.

Para facilitar su interpretación, las 401 referencias aquí presentadas se ofrecen distribuidas en tres epígrafes, el cabildo catedralicio, la catedral vieja y la catedral nueva, que se articulan a su vez en los siguientes apartados:

1. El cabildo catedralicio
   - 1.1. Estatutos y reglamentos
   - 1.2. Liturgia y ceremonias
   - 1.3. La capilla musical: músicos e instrumentos
   - 1.4. Economía y administración
   - 1.5. Articulación institucional y evolución histórica
   - 1.6. Los miembros del cabildo: sociedad, política y cultura
   - 1.7. El archivo capitular: catálogos
   - 1.8. El archivo capitular: estudios y ediciones de sus fondos
   - 1.9. La biblioteca capitular: catálogos
   - 1.10. La biblioteca capitular: estudios y ediciones de sus fondos
   - 1.11. El archivo musical: catálogos
   - 1.12. El archivo musical: estudios y ediciones de sus fondos

2. La catedral vieja de Santa María
3. La catedral nueva de la Asunción y de San Frutos
   3.1. Las trazas
   3.2. Los constructores
   3.3. Arquitectura, evolución constructiva y conservación
   3.4. Aspectos artísticos y ornamentales
   3.5. El templo y las canonjías en el urbanismo de la ciudad
   3.6. Descripciones histórico-artísticas y guías para la visita

Llegados a este punto, no deseo dar paso a la relación de títulos sin haber dedicado antes unas breves palabras a la persona bajo cuya advocación nos hemos reunido en este volumen.

Segovia. Catedral. Arquitectura. Antonio. Cuatro sinónimos que, enlazados entre sí, dan título a este merecido homenaje al profesor Ruiz Hernando. La cálida y sincera felicitación que todos le dedicamos no es ociosa. Antonio culmina ahora una larga y fructífera etapa de comprometido y ejemplar magisterio universitario y se adentra en un nuevo período en el que, libre ya de tareas y compromisos, va a poder desarrollar en plenitud sus proyectos más personales.

Hace ya muchos años, ¡más de dos décadas!, entré por primera vez de la mano de Antonio en el archivo en el que hoy desempeño mis tareas profesionales. Hay acontecimientos, grandes o pequeños, eso no importa, que quedan grabados de un modo indeleble en nuestra memoria. Aquella generosa presentación ha sido para mí uno de ellos. Fue una jornada emocionante en la que el profesor Ruiz me situó frente a una realidad que por aquel entonces yo sólo intuía cercana y hoy es, sencillamente, esencial en mi vida.

Antonio siempre ha tenido una inagotable curiosidad por el arte, el urbanismo, la arquitectura y la historia, en definitiva, por la vida, que le ha llevado a admirar primero, comprender después y transmitir por último la realidad que lo rodea. Y a pesar de su amor por Segovia, junto a la que siempre ha permanecido como hijo fiel, el mundo que contempla Ruiz Hernando es de horizontes muy amplios. Viajero impenitente, sabe valorar con justicia lo suyo porque lo ha visto casi todo.

Sólo me resta darle las gracias a Antonio por todo lo que nos ha dado a los que hemos tenido, y tenemos, el privilegio de compartir con él obligaciones y devociones. Nada habría sido igual sin sus consejos, siempre certeros y honestos, sin su apoyo en tantos momentos de dificultad y sin su compañía.

San Antón leyendo (Pedro del Valle, Archivo de la Catedral de Segovia)

Relación bibliográfica

1. El cabildo catedralicio

    1.1. Estatutos y reglamentos
    1.2. Liturgia y ceremonias
    1.3. La capilla musical: músicos e instrumentos
    1.4. Economía y administración
    1.5. Articulación institucional y evolución histórica
    1.6. Los miembros del cabildo: sociedad, política y cultura
    1.7. El archivo capitular: catálogos
    1.8. El archivo capitular: estudios y ediciones de sus fondos
    1.9. La biblioteca capitular: catálogos
    1.10. La biblioteca capitular: estudios y ediciones de sus fondos
    1.11. El archivo musical: catálogos
    1.12. El archivo musical: estudios y ediciones de sus fondos

2. La catedral vieja de Santa María

3. La catedral nueva de la Asunción y de San Frutos

    3.1. Las trazas
    3.2. Los constructores
    3.3. Arquitectura, evolución constructiva y conservación
    3.4. Aspectos artísticos y ornamentales
    3.5. El templo y las canonjías en el urbanismo de la ciudad
    3.6. Descripciones histórico-artísticas y guías para la visita

1. El cabildo catedralicio

1.1. Estatutos y reglamentos

Decreto por el que se aprueban de forma indefinida los estatutos del Excmo. Cabildo de la Catedral de Segovia. 1994. *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Segovia*, 139/3: 138-155.

Estatutos del Ilmo. Cabildo Catedral de Segovia, aprobados por el Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. Manuel de Castro Alonso, obispo de esta diócesis. 1922. Segovia.

Estatutos, regla de coro y ceremonial del Ilmo. Cabildo Catedral de Segovia aprobados por el Ilmo. y Rvmo. Señor Dr. D. Remigio Gandásegui Gorrochátegui, obispo de esta diócesis. 1915. Segovia.

Obligaciones de los dependientes de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, acordadas por el Ilmo. Cabildo y aprobadas del Ilmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. Remigio Gandásegui Gorrochátegui, obispo de esta diócesis. 1915. Segovia.

Obligaciones de los dependientes de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, acordadas por el Ilmo. Cabildo y aprobadas del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. Manuel de Castro Alonso, obispo de esta diócesis. 1922. Segovia.

Reglamento interno. 1992. *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Segovia*, 137/2: 90-95.

1.2. Liturgia y ceremonias

Antón, Bernardino de. 1827. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia en sufragio por el alma de su difunto obispo el Ilustrísimo Señor Don Isidoro Pérez de Celis dijo el Dr. D. Bernardino de Antón, canónigo lectoral de la dicha Santa Iglesia*. Segovia.

Baeza González, Tomás. 1885. *Descripción de cuanto ha ocurrido en la solemne traslación de la sagrada imagen de Ntra. Señora de la Fuencisla desde su santuario a la Santa Iglesia Catedral el día de San Joaquín, 19 de agosto de 1855, y en la tarde y noche del 26 de julio de este año de 1885 implorando su protección con motivo del cólera*. s.l.

Cáceres, Sebastián. 1828. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas el 18 de enero del presente año en la Santa Iglesia Catedral de Segovia en sufragio del Ilmo. y Rmo. Sr. Don Fr. Bonifacio López Pulido, del sagrado orden de predicadores e hijo del convento de San Vicente de Plasencia, pronunció por encargo de su secretario de cámara el presbítero don Ignacio Rodríguez Amador el M. R. P. P. Fr. Sebastián Cáceres, lector de sagrada teología en el Real convento de Sto. Tomás de Madrid y examinador sinodal del arzobispado de Toledo y de la diócesis de Urgel. Dada a la luz por el dicho Sr. secretario de cámara de S. Y.* Madrid.

Castelo Serra, Isidro. 1876. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias con que honraron la buena y piadosa memoria del Excmo. e Ilmo. Señor D. Fr. Rodrigo Echevarría y Briones, obispo de Segovia, caballero gran cruz de la Real orden americana de Isabel la Católica, etc., etc., el canónigo D. Salvador Olave, demás sobrinos, fidei-comisarios y familiares, dijo en la Santa Iglesia Catedral el sábado 5 de febrero el licenciado en ambos decretos, bachiller en teología, D. Isidro Castelo Serra, canónigo de la misma, examinador sinodal, fiscal eclesiástico, subdelegado castrense y capellán de honor honorario*. Segovia

Ceremonial para el sínodo de la diócesis de Segovia que se celebrará, con el favor de Dios, en los días 12, 13 y 14 de septiembre próximo en la Santa Iglesia Catedral. 1911. Segovia.

Ceremonias del coro de la Santa Iglesia Catedral de Segovia aprobadas en cabildo espiritual lunes 4 de febrero de 1799. 1874. Segovia.

Collar de Cáceres, Fernando. 1999. Notas sobre el túmulo de Felipe II en la catedral de Segovia (en el cuarto centenario de la muerte del monarca). *Estudios Segovianos*, 42: 165-181.

Frechel del Castillo, Rafael. s.a. *Oración del divino Hyerotheo, sol español, que en la esphera de Grecia fue iuez del Areópago y primer discípulo de Athenas del vaso escogido, del clarín sonoro del evangelio, del apóstol de las gentes, S. Pablo, maestro del gran maestro de la theología mystica S. Dyonisio Areopagita y de S. Eugenio, arçobispo de Toledo, cuyo cuerpo con sus escritos de altíssima sabiduría están en poder del olvido y en no se qué túmulo yazen ignorados, cuya cabeza por muchos siglos oculta, en este hallada, tiene su mayor veneración en la S. Iglesia Cathedral de Segovia, donde fue el primer obispo. Dedicada al ilustríssimo señor deán y cabildo de la S. Iglesia de Segovia. Díxola el P. M. F. Raphael Frechel del Castillo, lector de theología del insigne colegio de Santa Theresa del orden de N. S. del Carmen de la observancia en la universidad de Salamanca*. Salamanca.

García Alcalde, Miguel. 1890. *Oración fúnebre pronunciada por el muy ilustre señor doctor en derecho canónico y licenciado en sagrada teología D. Miguel García Alcalde, canónigo doctoral de la Insigne y Real Colegiata de San Ildefonso en la Santa Iglesia Catedral de Segovia con motivo de las honras fúnebres celebradas en dicha iglesia por el eterno descanso del alma del Excmo. e Ilmo Sr. Dr. D. Antonio García Fernández, dignísimo obispo que fue de Segovia, el día 27 de febrero del corriente año*. Salamanca.

García Hernando, Julián. 1960. Apuntes para la historia mariana de Segovia. Un capítulo de la devoción inmaculista de su catedral. *Estudios Segovianos*, 12: 289-297.

———. 1980. La devoción a la Inmaculada en la catedral de Segovia en el siglo XVI. *Estudios Marianos*, 45: 129-149.

García Lozano, Antolín. 1831. *Exhortación religiosa al benemérito cuerpo de voluntarios realistas de la ciudad de Segovia pronunciada en la Santa Iglesia Catedral a la bendición de su bandera el día 30 de mayo de 1831 por el doctor don Antolín García Lozano, predicador del rey N. S. y deán de la misma Santa Yglesia. Danla a la luz el brigadier gefe de brigada, el comandante y oficialidad del batallón de voluntarios realistas de esta capital*. Segovia.

Gómez de Somorrostro, Andrés. 1855. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de Segovia por el Iltre. Ayuntamiento en el día 4 de agosto de 1855 en sufragio de los segovianos que en igual día de 1837 perecieron en defensa de la ciudad peleando contra las huestes carlistas mandadas por el general Zariátegui pronunció el doctor don Andrés Gómez de Somorrostro, dignidad de arcipreste de la misma Santa Iglesia Catedral*. Segovia.

González, Juan Antonio. 1829. *Oración fúnebre que en las exequias solemnes celebradas en 9 de julio de 1829 por el cabildo de la catedral de Segovia para implorar el eterno descanso de la muy exclarecida reyna de España doña María Josefa Amalia de Sajonia pronunció el Dr. D. Juan Antonio González, canónigo penitenciario de la santa yglesia de la misma y predicador de S. M.* Segovia.

González, Juan José. 1711. *Oración fúnebre panegyrica en las solemníssimas exequias que en la muerte de el Sereníssimo Señor Don Luis, delfín de Francia, celebraron las dos grandes comunidades, cabildo y ciudad, en su Santa Iglesia Cathedral de Segovia. Díxola el doctor don Iuan Ioseph González, colegial que fue del mayor de Oviedo, cathedrático de filosofía de la universidad de Salamanca y canónigo lectoral de sagrada escritura de dicha Santa Iglesia en veinte y dos de iunio de mil setecientos y onze. Sácala a la luz y la consagra al Sereníssimo Señor Príncipe de Asturias don Luis I de este nombre, don Francisco de Saavedra, arcediano de Segovia y dignidad de su iglesia cathedral*. s.l.

Isabella, Francisco. (1732). *Demonstraciones cathólicas, y piadosas: imitaciones de los exemplares de nuestro cathólico rey D. Phelipe quinto que hizo la fábrica segoviana en acción de gracias al Smo. Sacramento del altar por la feliz restauración de Orán y sus castillos y honras de los soldados que fallecieron en la conquista, consagradas a Su Magestad Cathólica por los comissarios y diputados de dicha fábrica*. s.l.

Madrid, José de. 1672. *Afectuosa e immortal pyra que a los gloriosos manes, a la esclarecida memoria del Ilustríssimo Príncipe y Reverendísimo Señor Don Gerónimo de Mascareñas, obispo de Segovia, erige su catedral iglesia, epicedio sacro, que sirviéndose de su voz, la de la escuela toda de las virtudes, dixo fr. Iosehp de Madrid, religioso capuchino y lector jubilado de teología*. Madrid.

Manuale secundum ordinem ecclesiae Segobiensis. 1499. Salamanca.

Martínez Escribano, Diego. 1692. *Noticia breve, relación diaria de los sagrados cultos y festivas demostraciones que la muy noble como antigua y siempre leal ciudad de Segovia cabeza de estremadura celebró en obsequio de María Santísima señora nuestra en ocasión que su soberana imagen con título de la Fuencisla su patrona se subió a la Santa Iglesia Cathedral por la falta que el agua hazía a los campos, donde estuvo desde 15 hasta 27 de mayo de este año de 1691. Escrita con más devoción que acierto por Diego Martínez, escrivano del rey nuestro señor y del número y de la Junta de Nobles Linages de dicha ciudad, a quien afectuoso la consagra y dedica, por hijo suyo*. Salamanca.

Monge Domínguez, Francisco. 1813. *Oración fúnebre del Ilustrísimo Señor Don Josef Antonio Sáenz de Santa María, dignísimo obispo que fue de Segovia y colector general de espolios y vacantes del reyno, predicada en las solemnes exequias que hizo a su buena memoria el cabildo catedral de aquella santa iglesia el día 15 de julio de 1813 por don Francisco Monge Domínguez, canónigo de la misma*. Segovia.

——— . 1819. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas por L. M. N. y M. L. ciudad de Segovia en su iglesia catedral el día 16 de febrero de 1819 por L. M. A. y M. P. Señora Doña María Isabel de Braganza y Borbón, reina de España y de sus Indias, dijo el Dr. D. Francisco Monge Domínguez, canónigo de la misma santa iglesia. Dada a la luz por el muy ilustre ayuntamiento de dicha ciudad*. Segovia.

Moratinos Santos, Andrés de. 1689. *Oración declamatoria y funeral panegírico que en las reales exequias que la santa iglesia cathedral y ciudad de Segovia hizieron a la temprana muerte de la reyna de España nuestra señora Dª. María Luisa de Borbón el día treinta de marzo de 1689 dixo el doctor don Andrés de Moratinos Santos, colegial que fue en el mayor de Obiedo de Salamanca, cathedrático en su universidad, canónigo magistral de púlpito de la santa iglesia cathedral de Plasencia y al presente canónigo magistral penitenciario de esta santa iglesia cathedral de Segovia, rector del colegio, theólogo de ella y examinador synodal de su obispado. Dase a la estampa y con la narración de su magnífica función, consagra y dedica a la sacra, católica y real magestad de Carlos segundo, rey de las Españas, nuestro señor, su muy noble y leal ciudad de Segovia*. s.l.

Motivo y circunstancias que acompañaron a la subida que la milagrosa imagen de Ntra. Sra. de la Fuencisla hizo a la Santa Iglesia Catedral de Segovia el día veinte de mayo de 1753. s.a. s.l.

Navascués Palacio, Pedro. 2013. Sobre el coro de la catedral de Segovia. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid:Instituto Juan de Herrera, 159-172.

Noticia de un amigo a otro en la subida de Ntra. Sra. de la Fuencisla el día 20 de mayo de el 1753 desde su hermita a la Sta. Yglesia Catedral por la universal falta de agua en dicho año, así mesmo en su vajada, las ejecutadas fiestas por los nobles segovianos, que fue el catorce de septiembre de el de 1755. s.a. s.l.

Ordenación episcopal de Monseñor Antonio Palenzuela Velázquez, obispo de Segovia. Manual para los fieles. Segovia, 22 de febrero de 1970. 1970. Segovia.

Prácticas y ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Segovia. 1903. Segovia.

Psalterium Segobiense una cum hymnis et officio defunctorum. 1525. Valladolid.

Quesada, María Jesús. 2001. El monumento de Semana Santa de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 44: 303-320.

Quintanilla, Mariano. 1953. Ceremonial del recibimiento de los obispos. *Estudios Segovianos*, 5: 299-310.

Recepción y toma de posesión del nuevo obispo de Segovia, Excmo. y Rvdmo. Sr. Don Luis Gutiérrez Martín. Segovia, 2 de julio de 1995. Celebración de la eucaristía en la Santa Iglesia Catedral. 1995. Segovia: Catedral de Segovia.

Recepción y toma de posesión del nuevo obispo de Segovia, Excmo. y Rvdmo. Sr. Don Ángel Rubio Castro. Segovia, 9 de diciembre de 2007. Celebración de la eucaristía en la Santa Iglesia Catedral. 2007. Segovia: Catedral de Segovia.

Relación diaria de las reales exequias que la muy noble como antigua y siempre leal ciudad de Segovia, cabeza de Extremadura, dispuso triste y executó decorosas en su templo cathedral los días treinta y treinta y uno de marzo de 1689 a la temprana muerte, principio de mejor vida, de la esclarecida reyna de España Dª. María Luisa de Borbón, que goza de Dios. s.a. s.l.

Revilla de Villavieja, Mariano. 1854. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas por el Ilmo. sr. deán y cabildo de la Santa Iglesia de Segovia el día 12 de diciembre de 1854 en sufragio del alma del Excmo. e Ilmo. Señor D. Fr. Francisco de la Puente, obispo de la misma diócesis, pronunció el lic. D. Mariano Revilla de Villavieja, canónigo magistral de dicha Santa Iglesia*. Segovia.

Rubio Sadia, Juan Pablo. 2005. Raíces cluniacenses del breviario de Segovia. El oficio de Todos los Santos. *Estudios Segovianos*, 48: 453-480.

Ruiz Torres, Santiago. 2010. El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI). *Hispania Sacra*, 62: 407-455.

———. 2011. El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la baja edad media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la catedral de Segovia. En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, arte, codicología y liturgia. Simposium del Auditorio Ciudad de León, 15-17 de julio de 2010*. Ed. por J.C. Asensio Palacios. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. 214-227.

———. 2011. El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la baja edad media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la catedral de Segovia. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 58: 79-98.

Sáenz de Buruaga, Juan. (1740). *Oración fúnebre, triste llanto que en las reales honras que el día 12 de septiembre de 1740 hizo la muy noble y muy leal ciudad de Segovia con assistencia de su Illmo. cabildo a la augusta memoria de la reyna nuestra señora doña Mariana de Neobourg dixo el doct. don Juan Sáenz de Buruaga, colegial mayor de San Ildefonso, cathedrático de philosophía de la universidad de Alcalá, canónigo magistral de la Santa Iglesia Cathedral, examinador synodal de este obispado, etc. Dala a la luz y la dedica a la reyna Ntra. Señora (que Dios guarde) el ilustríssimo señor D. Domingo Valentín Guerra, arzobispo, obispo de Segovia, abad de la insigne real colegiata de la Santíssima Trinidad, del Consejo de Su Magestad y confessor de la reyna nuestra señora, etc*. s.l.

Sánchez Ferro, Pablo. 1999. La ciudad en procesión: estudio sobre traslación de reliquias. (Centrado en el ejemplo de San Fructos, patrón de Segovia). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 12: 47-65.

Sanz de Andrés, María Mercedes. 2012. El túmulo en las ceremonias fúnebres celebradas en la catedral de Segovia (siglos XV-XX). *Estudios Segovianos*, 54: 399-429.

Sanz García, Eugenio. 1913. *Oración fúnebre del Excmo. e Ilmo. Sr. Dr. D. Julián Miranda Bistuer, obispo de Segovia, que en el solemne oficio de honras celebrado en la S. I. Catedral el día 1 de julio de 1913 pronunció Eugenio Sanz García*. Segovia.

Sanz y Sanz, Hilario. 1968. La consagración de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 20: 167-182.

Sedeño y Pastor, Santiago. 1820. *Sermón que dijo en la Santa Iglesia Catedral de Segovia el Domingo de Ramos 26 de marzo de 1820 el licenciado don Santiago Sedeño, canónigo magistral de la misma*. Segovia.

Synodus Dioecesana Segoviensis congregata diebus XII, XIII et XIV mensis septembris anno Domini MCMXI in alma ecclesia cathedrali praesule Excmo. ac Rvdmo. Dre. D. Juliano Miranda Bistuer, episcopo Segoviensi. 1911. Segovia.

Torres y Arizala, José de. 1730. *Oración panegyrica en la fiesta con que la Santa Iglesia de Segovia celebró la extensión del rezo de su glorioso patrón San Frutos a todos los dominios de España. Díxola el doctor D. Joseph de Torres y Arizala, colegial del mayor de San Ildefonso, universidad de Alcála, cathedrático de artes en ella, canónigo magistral de dicha Santa Iglesia y examinador sinodal de su obispado. Sale a la luz de orden de su cabildo, quien la dedica al Ilustrísimo Señor Don Domingo Valentín Guerra, arzobispo de Amida, obispo de Segovia, abad de la Insigne y Real Colegial Iglesia de la Santísima Trinidad, confessor de la reyna nuestra señora, del Consejo de Su Magestad, etc.* Madrid.

——— . s.a. *Oración fúnebre en las reales exequias que la muy noble ciudad de Segovia dedicó en la Santa Iglesia Cathedral, día 13 de enero de mil setecientos y treinta y tres, a la perpetua memoria de la magestad de Víctor Amadeo, rey de Cerdeña, duque de Saboya, padre de nuestra amada reyna doña María Luisa Gabriela de Saboya y abuelo de Nro. Sereníssimo Príncipe D. Fernando de Borbón. Díxola el doctor don Joseph de Torres y Arizala, colegial del mayor de S. Ildefonso, cathedrático de artes de su universidad de Alcalá, canónigo magistral de dicha santa iglesia y examinador synodal de su obispado. Se mandó imprimir por la ciudad, quien la dedica a nuestro cathólico monarca don Felipe V (que Dios guarde)*. s.l.

Vera y de la Torre, Juan de. 1951. Funerales por la reina Margarita. *Estudios Segovianos*, 3: 286-288.

Zamora Canellada, Alonso. 1976. Las lámparas de la inauguración de la catedral de Segovia. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79: 683-696.

1.3. La capilla musical: músicos e instrumentos

Garrote Mestre, Lucía. 2011. El mueble del órgano de la epístola de la catedral de Segovia. Teclado de hueso y sostenido de ébano. *Patrimonio*, 45: 20-23.

Gonzalo López, Jesús y F. Desmottes. 2011. El órgano de la epístola de la catedral de Segovia. Restauración de un magnífico instrumento. *Patrimonio*, 45: 51-58.

López-Calo, José. 1963. Corresponsales de Miguel de Irízar. I. Cartas desde Madrid. *Anuario Musical*, 18: 197-222.

López-Calo, José. 1965. Corresponsales de Miguel de Irízar. II. Cartas sobre los cargos de maestro de capilla y organista de Segovia y Vitoria, 1671-1677. *Anuario Musical*, 20: 209-233.

——— . 1990. *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Las actas capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Montón y Mallén, Juan. 1778. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo en esta Santa Iglesia Cathedral de Segovia. Año de 1778. Puestos en música por D. Juan Montón y Mallén, prebendado y maestro de capilla*. Segovia.

Olarte Martínez, Matilde María. 1995. Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irízar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26: 83-96.

Preciado, Dionisio. 1995. Juan de Soto, organista-eslabón entre Francisco de Peraza II y Francisco Correa de Araujo en la catedral de Segovia (1631-1639). *Nassarre*, 11/1-2: 427-443.

Rodríguez Martín, Francisco de Paula. 1965. *El órgano de la epístola de la catedral de Segovia*. Segovia: Eurolenguas.

Sanz y Sanz, Hilario. 1990. Los dos órganos de la catedral de Segovia. En *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.* Coord. por E. Casares y C. Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. II, 655-658.

Vera y de la Torre, Juan de. 1958. Órgano nuevo de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 10: 197-205.

Villancicos que han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia en los solemnes maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo. 1759. s.l.

1.4. Economía y administración

Barrio Gozalo, Maximiliano. 1982. *Estudio socio-económico de la iglesia de Segovia en el siglo XVIII*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Barrio Gozalo, Maximiliano. 1983. Los diezmos y primicias en la diócesis de Segovia en el siglo XVIII. *Cuadernos de Investigación Histórica*, 7: 133-145.

Cillanueva de Santos, Miguel Ángel. 2008. *Análisis de los libros de fábrica de la catedral de Segovia: 1524-1699*. Tesis doctoral inédita: Universidad Complutense de Madrid.

———— . 2008. La contabilidad de los libros de fábrica de la catedral de Segovia durante su edificación: 1524-1685. *De Computis*, 9: 3-47.

——— . 2009. *La construcción de la catedral de Segovia a través de sus cuentas. Estudio patrimonial, financiero y contable de la edificación de la "Dama de las catedrales"*. Segovia: Caja Segovia.

——— . 2009. Cobros y pagos para la edificación de una catedral: Segovia 1524-1699. *De Computis*, 10: 157-182.

——— . 2009. Ofrendas para la edificación de la catedral de Segovia. *Pecunia*, 8: 97-120.

García Sanz, Ángel. 1973. Los diezmos del obispado de Segovia del siglo XV al XIX. Problemas de método, modos de percepción y regímenes sucesivos de explotación. *Estudios Segovianos*, 25: 7-20.

——— . 1987. Dinero para la construcción de una catedral en Castilla: Segovia, 1525-1650. *Moneda y Crédito*, 182: 61-98.

——— . 1978-1988. Cómo se financió la construcción de la catedral de Segovia, 1525-1650. *Estudios segovianos*, 29: 181-230.

——— . 1999. Un mecenazgo de reyes, estamentos y corporaciones de menestrales en Castilla: la catedral de Segovia (1525-1650). En *Gli aspetti economici del mecenatismo in Europa. Secc. XIV-XVIII. Atti delle Diciassettesima Settimana di Studio, 19-24 aprile 1985*. Coord. por S. Cavaciocchi. Prato: Istituto Internazionale di Storia Economica "Francesco Datini". Edición en CD.

García Sanz, Ángel; J.L. Martín, J.A. Pascual y V. Pérez Moreda. 1981. *Propiedades del cabildo segoviano. Sistemas de cultivo y modos de explotación de la tierra a fines del siglo XIII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Martín Rodríguez, José Luis. 1989. Contabilidad interna de los cabildos catedralicios: el "Arte de Contar o Cómpoto" de la catedral de Segovia. En *La historia en el contexto de las ciencias humanas y sociales.*

Homenaje a Marcelo Vigil Pascual. Ed. por M.J. Hidalgo de la Vega. Salamanca: Universidad de Salamanca. 237-258.

Orueta de Heredia, Luis. 1955. Libro de cuentas de la capellanía de San Lucas. *Estudios Segovianos*, 7: 225-231.

Rodríguez Fernández, Agustín. 1963. Remate de las carnicerías del cabildo. Año 1578. *Estudios Segovianos*, 15: 412-422.

Santamaría Lancho, Miguel. 1982. La organización de la gestión económica del cabildo catedralicio de Segovia. Siglos XIII-XIV. *En la España Medieval*, 3: 505-540.

———. 1983. Lugares de señorío del cabildo catedralicio de Segovia: notas para el estudio de la crisis del sistema feudal en la Castilla del XV. En *El pasado histórico de Castilla y León. I. Edad Media*. Burgos: Junta de Castilla y León. 441-461.

———. 1983. Una fuente para el estudio del poblamiento y la distribución de la renta agraria en la Castilla del siglo XIII: la distribución de los "préstamos". *Hispania Sacra*, 35: 683-702.

———. 1984. Formas de propiedad, paisajes agrarios y sistemas de explotación en Segovia (siglos XIII-XIV). *En la España Medieval*, 5: 917-962.

———. 1985. La explotación económica del patrimonio urbano del cabildo catedralicio de Segovia en el siglo XIV. *En la España Medieval*, 6: 671-700.

———. 1986. *La gestión económica del cabildo catedralicio de Segovia, siglos XIV al XV*. Tesis doctoral inédita: Universidad Complutense de Madrid.

———. 1991. La recuperación económica del siglo XV en Segovia: el crecimiento de la renta y sus repercusiones sociales. En *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia de la Ciudad. Actas*. Segovia: Junta de Castilla y León, Academia de Historia y Arte de San Quirce. 77-115.

Villalpando Martínez, Manuela. 1968. Extracto de un pleito. *Estudios Segovianos*, 20: 247-251.

———. 1996. Casas de Segovia entre 1464 y 1525. *Estudios Segovianos*, 37: 753-774.

Villalpando Martínez, Manuela y J. de Vera y de la Torre. 1968. Una relación de salarios de 1536. *Estudios Segovianos*, 20: 251-252.

1.5. Articulación institucional y evolución histórica

Ávila Seoane, Nicolás. 2008. El patrimonio señorial de la catedral de Segovia al sur del Sistema Central. *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 1: 9-24.

Barrio Gozalo, Maximiliano. 1991. La Iglesia de Segovia durante el Antiguo Régimen. En *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia de la Ciudad. Actas*. Segovia: Junta de Castilla y León, Academia de Historia y Arte de San Quirce. 423-481.

Colmenares, Diego de. 1637. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia. Reed. 1640, 1846-1847, 1921 y 1969-1970.

Grau, Mariano. 1951. Don Francisco Gutiérrez de Cuéllar y sus obras pías. *Estudios Segovianos*, 3: 207-216.

Martín Rodríguez, José Luis. 1989. El ordenamiento de los capellanes de Segovia. En *Homenatge a la memòria del Prof. Dr. Emilio Sáez. Aplec d'estudis dels seus deixebles i col-laboradors*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Instituto Milá y Fontanals. 495-512.

Martínez Ángel, Lorenzo. 1998. Aproximación a la escuela catedralicia de Segovia y a sus maestrescuelas (siglos XII-XIII). *Memoria Ecclesiae*, 12: 63-69.

Orche, Juan de (Lorenzo Calvete). 1610. *Historia de la vida del glorioso S. Fructos, patrón de la ciudad de Segovia, y de sus hermanos San Valentín y Santa Engracia. Contiene la destruición de España*

por los moros, grandezas y antiguallas de la ciudad de Segovia, con un compendio de los reyes y reynas que han reynado en España desde que la comenzaron a ganar y restaurar de los moros. Dirigida a la illustre y leal ciudad de Segovia y noble junta de los linages della por el licenciado Lorenço Calvete, capellán de los illustrísimos duques del Infantado. Valladolid.

Ródenas Vilar, Rafael. 2000. *El hombre de la capa verde. Historia de un error judicial en la España de Felipe II*. Alicante: Universidad de Alicante.

Rodríguez Escorial, José Luis. 1958. Carlos I y la catedral de Segovia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 107/108: 7-8.

Santamaría Lancho, Miguel. 1990. El cabildo catedralicio de Segovia como aparato de poder en el sistema político urbano durante el siglo XV. *Studia Historica. Historia Medieval*, 8: 47-77.

1.6. Los miembros del cabildo: sociedad, política y cultura

Baeza González, Tomás. 1848. *Biografía del Dr. D. Juan Antonio González, canónigo penitenciario que fue de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, predicador de S. M., etc., etc. Redactada por el presbítero D. Tomás Baeza González, licenciado en teología y catedrático de esta facultad en el Seminario conciliar de Segovia*. Segovia.

Carretero Alcón, Concepción. 1997. Testamento del canónigo Antonio de Landao. *Estudios Segovianos*, 38: 443-454.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso de. 2001. Un poema desconocido del canónigo Luzán en las bodas del primogénito de los condes de Mansilla (1779). *Estudios Segovianos*, 44: 83-98.

Cuéllar Lázaro, Juan. 1997. Don José Mayo García: su vida y su obra. *Estudios Segovianos*, 39: 97-126.

Domínguez, Juan. 1851. *Homilía que sobre el capítulo 23 de S. Mateo pronunció ante el Excmo. Sr. Obispo e Ilmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Segovia el lic. D. Juan Domínguez, cura propio de la parroquia de la Nava de la Asunción, opositor a la canongía magistral de aquella iglesia en 22 de enero del año actual, como ejercicio previo para optar a dicha prebenda*. Segovia.

Dufour, Gérard. 1983. Del catolicismo liberal al liberalismo exaltado: el canónigo D. Santiago Sedeño y Pastor. *Trienio*. 1: 3-26.

———. 1989. *Un liberal exaltado en Segovia: el canónigo Santiago Sedeño y Pastor (1769-1823)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Gómez de Somorrostro, Andrés. 1820. *El acueducto y otras antigüedades de Segovia ilustradas por el doctor don Andrés Gómez de Somorrostro, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad e individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia*. Madrid.

Gómez-Llera García-Nava, Eduardo. 1996. El canónigo Manuel de la Redonda, seguidor de Felipe V. *Estudios Segovianos*, 37: 319-346.

González Montero, Juan Antonio. 1844-1846. *Colección de sermones del Dr. D. Juan Antonio González, canónigo penitenciario que fue de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, predicador de S.M., etc., etc., que da a la luz el lic. D. Tomás Baeza González bajo la inspección del Sr. gobernador ecco. de esta diócesi*. 5 vol. Segovia.

———. 1846. *Pláticas varias del Dr. D. Juan Antonio González, canónigo penitenciario que fue de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, predicador de S.M., etc., etc., que da a la luz el lic. D. Tomás Baeza González bajo la inspección del señor gobernador eclesiástico de esta diócesi*. Segovia.

Infante, Ildefonso Joaquín. 1873. *Obra predicable del Dr. D. Ildefonso Joaquín Infante, prelado doméstico de Su Santidad, dignidad de maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de Segovia y secretario de*

cámara del mismo obispado, dedicada a los señores curas párrocos. Segunda edición corregida y aumentada por el autor. Conferencias católicas. 3 vol. Madrid.

López Casimiro, Francisco. 2000. La logia "La Esperanza nº 96" de Segovia y el arcipreste de la catedral Andrés Gómez de Somorrostro. *Estudios Segovianos*, 43: 113-153.

———. 2001. La logia "La Esperanza nº 96" de Segovia y el arcipreste de la catedral Andrés Gómez de Somorrostro. En *La masonería española en el 2000: una revisión histórica*. Coord. por J.A. Ferrer Benimeli. Zaragoza: Gobierno de Aragón. I, 371-394.

Makowiecka, Gabriela. 1967. Un canónigo literato en la Segovia del siglo XVIII. *Estudios Segovianos*, 19: 5-25.

Sedeño y Pastor, Santiago. 1821. *Exhortación que hizo a la milicia nacional local de la ciudad de Segovia al tiempo de prestar su juramento en la Sta. Iglesia Catedral el Lic. D. Santiago Sedeño, canónigo magistral de la misma*. Segovia.

Vega y Arango, Manuel de la. 1936. *Noticia del insigne segoviano Doctor D. Tomás Baeza González, deán que fue de la catedral de Segovia muchos años*. Segovia.

Velasco Bayón, Balbino. 1971. Obras sociales de don Agustín Daza, deán de Segovia, en favor de Cuéllar y su tierra. *Hispania Sacra*, 24: 425-448.

1.7. El archivo capitular: catálogos

Bartolomé Herrero, Bonifacio. 2003. Catálogo de los documentos medievales relativos a los obispos de Segovia y a las instituciones eclesiásticas de la ciudad (1107-1398). *Anthologica Annua*, 50: 417-767.

Servicio Nacional de Microfilm. 1975. *Inventario de códices y documentos microfilmados (1964-1974)*. Madrid: Servicio Nacional de Microfilm.

Sanz y Sanz, Hilario. 1988. *Catálogo de la colección diplomática medieval (1115-1500) del Archivo Catedralicio de Segovia*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Villar García, Luis Miguel. 1990. *Documentación medieval de la catedral de Segovia (1115-1300)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Universidad de Deusto.

1.8. El archivo capitular: estudios y ediciones de sus fondos

Baraona, Eusebio. 1957. Varias noticias de Segovia (1752-1775). *Estudios Segovianos*, 9: 203-279.

Bartolomé Herrero, Bonifacio. 1994. Las juderías de la diócesis de Segovia y el pago de las treinta monedas. Un documento de 1302. *Estudios Segovianos*, 35: 811-818.

———. 1995. Una visita pastoral a la diócesis de Segovia durante los años 1446 y 1447. *En la España Medieval*, 18: 303-349.

———. 1997. Un episodio en el conflicto realengo-abadengo durante el reinado de Sancho IV. El cuaderno de pesquisa de Segovia de 1287. *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1: 347-368.

———. 1999. Las visitas pastorales como fuente para el estudio de la geografía diocesana. La diócesis de Segovia según una visita de 1446. En *Memoria Ecclesiae XIV. Las visitas pastorales en el ministerio del obispo y archivos de la Iglesia. Actas del XIII Congreso de la asociación celebrado en Sevilla, 11 al 16 de septiembre de 1997*. Ed. por A. Hevia Ballina. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España. 295-307.

———. 2001. Las "Escrituras de la historia de Segovia" de Diego de Colmenares. Estudio e índice. *Estudios Segovianos*, 44: 43-81.

Bartolomé Herrero, Bonifacio. 2007a. Una donación entre judíos segovianos, originalmente en hebreo, del año 1487. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 20: 13-27.

———. 2007b. Cinco hallazgos incunables en el Archivo de la Catedral de Segovia: la bula de Rodrigo de Borja o bula Klemperer. *Estudios Segovianos*, 50: 43-59.

Carrete Parrondo, Carlos. 1970. Contrato de unas casas entre el cabildo de Segovia y el judío Çag de Cuéllar. *Sefarad*, 30: 41-46.

Carretero Alcón, Concepción. 1998. Condiciones de patronato y propiedad sobre las piezas del relicario oratorio y sagrario o sacristía propuestas por don Antonio de Ayala Berganza al deán y cabildo de la iglesia catedral. *Estudios Segovianos*, 41: 379-384.

Cortón de las Heras, María Teresa. 1995. Sentencia arbitraria para que la ciudad de Segovia y su tierra paguen a la iglesia catedral los daños que se hicieron en la catedral románica. *Estudios Segovianos*, 36/2: 347-352.

Díaz-Miguel, María Dolores. 1968. Relación de Juan Rodríguez, fabriquero mayor de la catedral de Segovia: 1523. *Estudios Segovianos*, 20: 215-229.

Fita, Fidel. 1886. La judería de Segovia. Documentos inéditos. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 9: 270-293, 344-386, 460-468; 10: 75-79.

———. 1888a. Bulas inéditas de Alejandro III y Honorio III. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 13: 237-240.

———. 1888b. Segovia. Monumentos y documentos inéditos. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 13: 309-320.

García y García, Antonio (dir.). 1993. *Synodicon Hispanum. VI. Ávila y Segovia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Hernández Otero, Arturo. 1936. Páginas antiguas. *Universidad y Tierra. Boletín de la Universidad Popular Segoviana*, 2: 54-58.

———. 1952. Ordenanzas de sastres. *Estudios Segovianos*, 4: 551-577.

Lecea y García, Carlos de. 1889. Memorial histórico de Segovia, escrito por don Juan de Pantigoso en 1523. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 14: 212-261.

Linage Conde, Antonio. 1977. El sacramental del sepulvedano Clemente Sánchez y el catecismo del obispo segoviano Pedro de Cuéllar. *Helmántica*, 28: 295-313.

———. 1986. La liturgia de la misa en el sínodo del obispo de Segovia Pedro de Cuéllar. 1325. *Anuario de Estudios Medievales*, 16: 127-145.

———. 1989. La condición claustral en un catecismo segoviano del trescientos. *Arquivo Histórico Dominicano Português*, 4: 201-202.

Martín, José Luis. 1977. El sínodo diocesano de Cuéllar (1325). En *Studia Silensia. IV. Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel, OSB*. Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos. II, 145-176.

———. 1977. Propiedad, sexo y religión. La sociedad castellana del siglo XIV en el catecismo de Pedro de Cuéllar. *Historia 16*, 2/19: 51-56.

———. 1982. Religión y sociedad medieval. El "catecismo" de Pedro de Cuéllar. *Historia 16*, 7/76: 37-42.

Martín, José Luis y A. Linage Conde. 1987. *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Martín Postigo, María de la Soterraña. 1967. Alfonso I el Batallador y Segovia. (Un documento original de este monarca en el Archivo Catedralicio). *Estudios Segovianos*, 19: 205-278.

Martínez Ángel, Lorenzo. 1998. Sobre el documento nº 74 del Archivo Catedralicio de Segovia. *Estudios Segovianos*, 41: 393-401.

Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. 1998. Los sellos de Alfonso VII. En *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*. Coord. por J.M. Soto Rábanos. Madrid: Consejo Superior de Inv. Científicas, Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Zamora. 99-116.

Muñoz de Pablos, Carlos. 1978-1988. El tratado de Juan Danís y Francisco Herranz en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 29: 171-179.

Martínez Díez, Gonzalo. 1983. Los fueros inéditos de Mojados. En *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*. Buenos Aires: Instituto de Historia de España. II, 453-467.

Nieto Alcaide, Víctor. 1967. El "Tratado de la fábrica del vidrio" de Juan Danis y el "Modo" de hacer vidrieras de Francisco Herranz. *Archivo Español de Arte*, 157: 273-303.

Ochoa Martínez de Soria, José María. 1959. El Centro de Estudios Medievales del seminario de Vitoria en el Archivo Catedral de Segovia (17-21 de junio, 1958). *Scriptorium Victoriense*, 6/2: 328-339.

Quintanilla, Mariano. 1951a. Fundación del monasterio de los Huertos. *Estudios Segovianos*, 3: 223-230.

———. 1951b. Juramento de Enrique III. *Estudios Segovianos*, 3: 230-234.

———. 1951c. Estudio de gramática y filosofía. *Estudios Segovianos*, 3: 234-246.

———. 1951d. Memorias del convento de Santa María de Nieva. *Estudios Segovianos*, 3: 477-490.

———. 1952a. Correspondencia entre Colmenares y González Dávila. *Estudios Segovianos*, 4: 161-174.

———. 1952b. Sentencia arbitral sobre los oficios de la ciudad. *Estudios Segovianos*, 4: 175-183.

———. 1952c. Fundación del convento de la Merced, de Segovia. *Estudios Segovianos*, 4: 184-202.

———. 1952d. Monasterio de Sacramenia. *Estudios Segovianos*, 4: 533-550.

———. 1952e. Prebendados de la catedral venerables. *Estudios Segovianos*, 4: 578-581.

———. 1952f. Señorío de la villa de San Martín de Valdeiglesias. *Estudios Segovianos*, 4: 582-585.

———. 1953a. El colegio de carmelitas descalzos. *Estudios Segovianos*, 5: 233-255.

———. 1953b. Un préstamo para guerra. *Estudios Segovianos*, 5: 256.

———. 1953c. El convento de San Agustín. *Estudios Segovianos*, 5: 257-271.

———. 1953d. Noticias de fray Valeriano de Espinosa. *Estudios Segovianos*, 5: 277-286.

———. 1953e. Memoria del hospital de la Misericordia. *Estudios Segovianos*, 5: 287-298.

———. 1954a. Los milagros de San Frutos. *Estudios Segovianos*, 6: 277-294.

———. 1954b. Concordia de los cabildos sobre obras. *Estudios Segovianos*, 6: 295-319.

———. 1954c. Concordia entre el obispo y el cabildo. *Estudios Segovianos*, 6: 320-327.

———. 1954d. Un episodio de las Comunidades. *Estudios Segovianos*, 6: 327-329.

———. 1954e. Epitafios de Segovia. *Estudios Segovianos*, 6: 330-335.

———. 1954f. Venta de las villas del cabildo. *Estudios Segovianos*, 6: 336-337.

———. 1954g. El hospital de Viejos. *Estudios Segovianos*, 6: 338.

———. 1954h. Crónica de Fernán González. *Estudios Segovianos*, 6: 492-506.

———. 1954i. El convento de Santo Domingo el Real. *Estudios Segovianos*, 6: 506-513.

———. 1954j. Don Diego de Covarrubias, obispo de Segovia. *Estudios Segovianos*, 6: 514-517.

———. 1954k. El voto de San Roque. *Estudios Segovianos*, 6: 522-524.

———. 1955a. Reforma de estatutos del cabildo. *Estudios Segovianos*, 7: 195-197.

———. 1955b. El obispo Zúñiga. *Estudios Segovianos*, 7: 198-201.

———. 1955c. Noticias de don Francisco de Contreras. *Estudios Segovianos*, 7: 202-208.

———. 1955d. Colegiales segovianos en Salamanca. *Estudios Segovianos*, 7: 209-212.

———. 1955e. Constituciones de la cofradía de la Fuencisla. *Estudios Segovianos*, 7: 213-224.

———. 1956a. Las primeras limosnas para la catedral. *Estudios Segovianos*, 8: 288-290.

———. 1956b. El convento de la Victoria. *Estudios Segovianos*, 8: 291-293.

———. 1956c. Catálogo de los obispos de Segovia. *Estudios Segovianos*, 8: 294-296.

Quintanilla, Mariano. 1956d. Los primeros obispos de Segovia. *Estudios Segovianos*, 8: 297-311.
———. 1956e. Don Diego de Ribera, obispo de Segovia. *Estudios Segovianos*, 8: 312-315.
———. 1956f. Fuero de Sepúlveda. *Estudios Segovianos*, 8: 449-452.
———. 1956g. El convento del carmen calzado. *Estudios Segovianos*, 8: 453-454.
———. 1956h. Don Maximiliano de Austria, obispo de Segovia. *Estudios Segovianos*, 8: 455-457.
———. 1956i. Privilegio del obispado en Fuentepelayo. *Estudios Segovianos*, 8: 461-474.
———. 1956j. Sentencia sobre las limosnas para el santuario de la Virgen de la Fuencisla. *Estudios Segovianos*, 8: 475-494.
———. 1957a. Don Pedro de Castro, obispo de Segovia. *Estudios Segovianos*, 9: 297-302.
———. 1957b. Carta de Tamayo de Vargas a Colmenares. *Estudios Segovianos*, 9: 303-307.
———. 1957c. Subida de la Virgen de la Fuencisla en 1855. *Estudios Segovianos*, 9: 316-3.
———. 1958. Provisión de prebendas de la catedral. *Estudios Segovianos*, 10: 525-531.
———. 1962. Noticias sobre escritores segovianos. *Estudios Segovianos*, 14: 289-309.
———. 1968. El "Aparato de la historia de Segovia" de Diego de Colmenares. *Estudios Segovianos*, 20: 203-214.
Sanz y Sanz, Hilario. 1968. Poder que da y otorga el señor D. Diego de Rivera a Don Pedro Baca, deán, para cobrar cuatro mil ducados de oro que mandó para la obra de esta iglesia el emperador. *Estudios Segovianos*, 20: 241-244.
———. 1968. Condiciones que ha de tener el aparejador en la obra de la catedral, firmadas por el canónigo Losa y el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón. *Estudios Segovianos*, 20: 244-246.
———. 1976. Riqueza documental y bibliográfica del Archivo de la Catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 28: 135-151.
———. 1977. *Privilegios reales y viejos documentos. XV. Segovia*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
Villalpando Martínez, Manuela y J. de Vera y de la Torre. 1968. Curiosidades sobre la catedral. *Estudios Segovianos*, 20: 251-252.

1.9. La biblioteca capitular: catálogos

Baeza González, Tomás. s.a. *Catálogo de las colecciones segovianas de D. Tomás Baeza González, en 1º de agosto de 1890*. s.l.
González Pascual, Marcelino. 2011. Para revalorizar el catálogo de incunables del R. P. Valverde: tablas de rectificación. *Estudios Segovianos*, 53: 289-374.
Valverde del Barrio, Cristino. 1930. *Catálogo de incunables y libros raros de la Santa Iglesia Catedral de Segovia*. Segovia.

1.10. La biblioteca capitular: estudios y ediciones de sus fondos

Alba Cecilia, Amparo; C.F. Sáinz de la Maza Vicioso y S. Sela. 2010. La obra astrológica de Abraham Ibn Ezra en dos códices castellanos. *Sefarad*, 70/2: 375-398.
Aly Aben Ragel. 2005. *El Libro Complido en los Iudizios de las Estrellas. Partes 6 a 8. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio*. Ed. por G. Hilty y L.M. Vicente García. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo.
Ávila Corchero, Ninfa. 1988. Estudio y restauración de tres encuadernaciones mudéjares de la catedral de Segovia. En *VI Congreso de conservación de bienes culturales. Tarragona, 29 de mayo al 1 de*

junio 1986. Coord. por J.M Xarrié i Rovira y A. Pujol i Álvarez. Barcelona: Generalitat de Catalunya. 290-298.

Beaujouan, Guy. 1968. Manuscrits scientifiques médiévaux de la cathédrale de Ségovie. En *Actes du XIe Congrés International d'histoire des sciences. 1965*. Varsovia: Ossolineum. III, 15-18. Reed. facsímil. 1992. *Science médiévale d'Espagne et d'alentour*. Aldershot: Variorum. nº IV.

Domínguez Rodríguez, Ana. 2000. Sobre Juan de Carrión y su círculo. Un documento de pago en la catedral de Segovia y nuevas atribuciones. *Goya*, 274: 17-26.

Fita, Fidel. 1888. El libro del Cerratense. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 13: 226-237.

Janini, José. 1963. Códices litúrgicos de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 15: 293-321.

Peñas Barroso, María del Mar. 2007. El salterio zaragozano de 1481. Dos hojas conservadas en el Archivo de la Catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 49: 219-228.

Reyes Gómez, Fermín de los (ed.). 2003. *Sinodal de Aguilafuente*. 2 vol. Salamanca: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

——— . (ed.). 2004. *Sinodal de Aguilafuente. Primer libro impreso en España (Segovia, Juan Párix, c.1472)*. Segovia: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Caja Segovia.

Romero de Lecea, Carlos de (ed.). 1965. *El sinodal de Aguilafuente*. 2 vol. Madrid: Joyas Bibliográficas.

——— . (ed.). 1976. *Expositiones nominum legalium*. 2 vol. Madrid: Joyas Bibliográficas.

——— . (ed.). 1977. *Commentaria in simbolum quicunque*. 2 vol. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Ruiz de Castro, Garci. 1988. *Comentario sobre la primera y segunda población de Segovia*. Ed. por J.A. Ruiz Hernando. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

Ruiz de Elvira, Isabel. 1993. *Las encuadernaciones mudéjares de la catedral de Segovia*. Madrid: XVIII Congreso Internacional de Bibliofilia.

Sanz de Andrés, María Mercedes. 2005. Iconografía y tipografía funeraria en la Segovia del siglo XIX. Muertos en papel. *Estudios Segovianos*, 48: 481-579.

Sanz y Sanz, Hilario. 1958. El Cerratense. *Estudios Segovianos*, 10: 429-438.

——— . 1986. *Tesoros bibliográficos de la catedral de Segovia*. Segovia: Colegio Universitario Domingo de Soto.

Valverde del Barrio, Cristino. 1953. Códices, incunables y manuscritos bíblicos en la catedral de Segovia. *Cultura Bíblica*, 10: 173-176.

Vicente García, Luis Miguel de. 2002. La importancia del "Libro conplido en los iudicios de las estrellas" en la astrología medieval. (Reflexiones sobre la selección de obras astrológicas del códice B338 del siglo XV del Archivo Catedralicio de Segovia). *Revista de Literatura Medieval*, 14/2: 117-134.

1.11. El archivo musical: catálogos

Centro Nacional de Conservación y Microfilmación Documental y Bibliográfica. 1981. *Inventario de códices y documentos microfilmados (1975-1979)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

López-Calo, José. 1988. *La música en la catedral de Segovia. Vol. I. Catálogo del archivo de música (I)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

——— . 1989. *La música en la catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música (II)*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

1.12. El archivo musical: estudios y ediciones de sus fondos

Anglés, Higinio. 1936. Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathedrale de Ségovie (Espagne). *Acta Musicologica*, 8: 6-17.

Baker, Norma Klein. 1978. *An Unnumbered Manuscript of Poliphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: its Provenance and History*. Tesis doctoral inédita: University of Maryland.

Banks, Jon. 1999. Performing the instrumental music in the Segovia Codex. *Early Music*, 27/2: 295-309.

Cuesta Polo, Marciano. 2000. *Manuscrito musical del Archivo de la Catedral de Segovia (primeros años del siglo XVI). Las 38 obras castellanas (con una introducción general sobre el Ms. y catálogo completo de sus 204 obras)*. Segovia: Asociación Andrés Laguna para la Promoción de las Ciencias de la Salud.

García Garmilla, Patxi. 2012. Dos villancicos de Miguel de Irízar para la entrada de los obispos Moratinos (1672) y Caballero (1683) en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 54: 463-523.

González Cuenca, Joaquín. 1980. *Cancionero de la catedral de Segovia (textos poéticos castellanos)*. Ciudad Real: Museo de Ciudad Real.

Lama de la Cruz, Víctor de. 1994. *Cancionero musical de la catedral de Segovia*, Salamanca: Junta de Castilla y León.

Lázaro Cadena, Alicia. 2004. *Maestros de capilla de la catedral de Segovia. I. Jerónimo de Carrión (1660-1721). Calendas. El tiempo en las catedrales. Tonos al nacimiento, a la pasión y al Santísimo, lamentación del viernes*. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, Cabildo de la Catedral de Segovia.

Lázaro Cadena, Alicia. 2005. *Maestros de capilla de la catedral de Segovia. II. Miguel de Irízar (1635-1684). Ecos y afectos. El tiempo en las catedrales. Tonos al nacimiento, al Santísimo, a Cristo crucificado y a la Asunción. Misa a seis voces*. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, Cabildo de la Catedral de Segovia.

——— . 2008. *Maestros de capilla de la catedral de Segovia. III. Jerónimo de Carrión (1660-1721). Ministriles I. Misa de batalla, lamentación del miércoles, tonos al Santísimo y a la Navidad*. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, Cabildo de la Catedral de Segovia.

——— . 2011. *Maestros de capilla de la catedral de Segovia. IV. Juan Montón y Mallén (c.a.1730-1781). "Alienta, mortal, alienta". Misa a seis voces, arias y tonos castellanos*. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, Cabildo de la Catedral de Segovia.

López-Calo, José. 1985. Las misas policorales de Miguel de Irízar. *Principe de Viana*, 46: 297-313.

——— . 1989. Los villancicos policorales de Miguel de Irízar (1635-1684). Una aportación al estudio de la policoralidad en España. *Inter-American Music Review*, 10/2: 27-47.

Martínez Gil, Carlos. 1992. "De tous biens plaine": un tema favorito en el Cancionero de la catedral de Segovia. *Nassarre*, 8/1: 71-154.

Perales de la Cal, Ramón (ed.). 1977. *Cancionero de la catedral de Segovia. Edición facsimilar del códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Rodríguez, Pablo L. 1996-1997. "Sólo Madrid es corte". Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la catedral de Segovia. *Artigrama*, 12: 237-253.

Ruiz Torres, Santiago. 2012. The Hymnic Corpus in the Manuscript Plainsong Choirbooks at Segovia Cathedral: Tradition, Re-elaboration and New Composition. En *Cantus Planus. Study Group of the International Musicological Society. Papers read at the 16th meeting. Vienna, Austria, 2011*. Ed. por R. Klugseder. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften. 403-407.

——— . 2013. *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. 2 vol. Tesis doctoral inédita: Universidad Complutense de Madrid.

——— . 2013. Apuntes sobre la composición de canto llano en la España del siglo XVII: el Oficio de San Frutos, patrón de Segovia. En *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*. Ed. por P. Capdepón Verdú y J.J. Pastor Comín. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. 267-281.

Sanz y Sanz, Hilario. 1972. Catálogo de la XXV Exposición de Arte Antiguo. Cantorales y libros de coro. *Estudios Segovianos*, 24: 209-226.

Sohns, Eduardo. 1999. *Cancionero musical de Segovia. Obras castellanas*. Buenos Aires.

——— . *"De tous biens playne". Siete versiones de una chanson en el Cancionero musical de Segovia*. Buenos Aires.

——— . 2002. *Cancionero de la catedral de Segovia. Duos*. Buenos Aires.

Sullivan, Henry W. 1977. Music of Juan Encina extant in Segovia and Florence. *Neophilologus*, 61: 378-383.

Urchueguía-Schölzel, Cristina. 1999. El códice nr. 2 del archivo capitular de la catedral de Segovia. Inventario comentado Addendum al catálogo de D. José López-Calo. *Nassarre*, 15: 141-176.

Walter, Rudolf. 1973. A Spanish Registration List of c.1770. *The Organ Yearbook*, 4: 40-51.

2. La catedral vieja de Santa María

Contreras Jiménez, María Eugenia. 1989. Noticias sobre la antigua catedral de Segovia. El hallazgo de San Frutos. *Anuario de Estudios Medievales*, 19: 507-531.

Hernández Otero, Arturo. 1946-1947. Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 13: 57-100.

López Díez, María. 2001. La fortaleza de la antigua catedral de Santa María la Mayor en Segovia. *Estudios Segovianos*, 44: 193-205.

——— . 2005. Judíos y mudéjares en la catedral de Segovia (1458-1502). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 18: 169-184.

——— . 2006a. *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia.

——— . 2006b. Juan Guas en la catedral de Segovia. *Archivo Español de Arte*, 79: 299-306.

Sanz y Sanz, Hilario. 1967. Bosquejo histórico de dos catedrales. *Estudios Segovianos*, 19: 161-204.

Vela Cossío, Fernando. 2013. Algunas notas sobre la historia de la ciudad de Segovia y su catedral vieja y sobre el señorío secular de la Iglesia de Santa María. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 237-250.

3. La catedral nueva de la Asunción y de San Frutos

3.1. Las trazas

Casaseca Casaseca, Antonio. 1977. Trazas de Pedro de Brizuela para la catedral de Segovia. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43: 459-462.

——— . 1978. Trazas para la catedral de Segovia. *Archivo Español de Arte*, 51: 29-51.

Parrondo, Carlos de. 1975. *Catálogo de la exposición de trazas para la catedral de Segovia*. Segovia: Diócesis de Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Ruiz Hernando, José Antonio. 2003. *Las trazas de la catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia.

3.2. Los constructores

Alonso Ruiz, Begoña. 2000. Juan Gil de Hontañón en Segovia: sus comienzos profesionales. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 66: 153-162.

———. 2010. El arquitecto Juan de Ruesga. En *Los últimos arquitectos del gótico*. Coord. por B. Alonso Ruiz. Madrid: Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica. 219-269.

Casaseca Casaseca, Antonio. 1988. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500 - Segovia, 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

0Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya). 1962. *Rodrigo Gil de Hontañón en Segovia*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Cortón de las Heras, María Teresa. 1987. La obra de Juan Gil de Hontañón en la catedral de Segovia: 1525-1526. En *Arte gótico postmedieval (Simposio nacional del C.E.H.A. Segovia, 7-8 junio 1985)*. Ed. por L. Reinoso Robledo. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. 105-111.

———. 1991. La obra de Juan del Valle, aparejador de la catedral de Segovia. En *Segovia 1088-1988. Congreso de Historia de la Ciudad. Actas*. Segovia: Junta de Castilla y León, Academia de Historia y Arte de San Quirce. 657-670.

———. 1996. Martín Ruiz de Chertudi. Aparejador y arquitecto de la catedral de Segovia (1576-1588). *Estudios Segovianos*, 37: 199-213.

———. 1997. Apéndice documental del artículo "Martín Ruiz de Chertudi. Aparejador y arquitecto de la catedral de Segovia (1576-1588)". *Estudios Segovianos*, 38: 455-469.

———. 1998. Los maestros de la girola de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 41: 35-81.

———. 2008. Pedro de Brizuela: arquitecto (1555?-1632). *Estudios Segovianos*, 51: 105-140.

———. 2009. Pedro de Brizuela: maestro de obras en la catedral de Segovia. En *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Coord. por J.M. Parrado del Olmo y F. Gutiérrez Baños. Valladolid: Universidad de Valladolid. 87-92.

Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Honta¤¢n: his work and writings. Late medieval and Renaissance architecture in sixteenth century Spain*.Ph. D.: Yale University, 1958

———. 1985. *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait.

Merino de Cáceres, José Miguel. 1978-1988. Los arquitectos de Segovia. *Estudios Segovianos*, 29: 121-150.

Ruiz Hernando, José Antonio. 1982. Anotaciones a la vida del arquitecto Pedro de Brizuela. En *Miscelánea de arte. Homenaje a D. Diego Angulo Íñiguez*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 116-119.

———. 1987. Pervivencia de la arquitectura y urbanismo góticos en Segovia. Estado de la cuestión. En *Arte gótico postmedieval (Simposio nacional del C.E.H.A. Segovia, 7-8 junio 1985)*. Ed. por L. Reinoso Robledo. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. 37-48.

3.3. Arquitectura, evolución constructiva y conservación

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel; J. Calvo López y E. Rabasa Díaz. 2009. Sobre la configuración constructiva de la cúpula del crucero de la catedral de Segovia. En *Actas del Sexto Congreso nacional de historia de la construcción. Valencia, 21-24 de octubre de 2009*. Coord. por S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera. I, 53-62.

Álvarez Alonso, Marina A.; A. Cámara Gómez y D. Álvarez Alonso. 1989. Levantamiento de la catedral de Segovia. *Informes de la Construcción*, 41/401: 7-14.

Castro Santamaría, Ana. 1994. Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: la supuesta visita a la catedral de Segovia de los maestros Álava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6: 109-112.

Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya). 1964. Relación del repentino y espantoso estrago que hizo un rayo que cayó en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia, jueves diez y ocho de septiembre deste año de 1614. *Estudios Segovianos*, 16: 525-529.

Cortón de las Heras, María Teresa. 1990. *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. 3 vol. Colección tesis doctorales 43/90. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

———. 1997. *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Hernández García de la Barrera, Ignacio y Raimundo Moreno Blanco. 2013. La portada de San Frutos de la catedral de Segovia. Proyecto y ejecución. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 83-106.

Huerta Fernández, Santiago. 2013. La construcción de las bóvedas góticas según Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto de la catedral de Segovia. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 107-134.

Merino de Cáceres, José Miguel. 1991. La catedral de Segovia. Metrología y simetría de la última catedral gótica española. *Anales de Arquitectura*, 3: 5-26.

———. 1996. El claustro de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 37: 475-507.

———. 2013. Metrología y composición de la catedral de Segovia. La planta del templo. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 135-158.

Merino de Cáceres, José Miguel; J.A. Espejel Díez y E. Navarro Pallarés. 1996a. El plan director de la catedral de Segovia. En *Sacras moles, catedrales de Castilla y León. I. Sacras moles*. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. 64-65.

———. 1996b. Obras de restauración llevadas a cabo en la catedral de Segovia en época contemporánea. En *Sacras moles, catedrales de Castilla y León. III. Tempus edax, homo edacior*. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. 76-84.

Navarro Pallarés, Eduardo. 1997-1998. Plan director de la catedral de Segovia. *Ars Sacra*, 4/5: 128-134.

Palacios Gonzalo, José Carlos. 2013. Las bóvedas del eje central de la catedral de Segovia: la nave, el presbiterio y la capilla mayor. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 173-192.

Pizzi Guevara, Silvana. 2011. Las cúpulas renacentistas de la catedral de Segovia: historia, geometría, diseño y estabilidad. En *Actas del Séptimo Congreso nacional de historia de la construcción. Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*. Coord. por S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera. II, 1119-1132.

Quintanilla, Mariano. 1952. La obra de la catedral. *Estudios Segovianos*, 4: 585-586.

Rabasa Díaz, Enrique. 2013. Antes y después: bóvedas del claustro y cúpulas. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 193-210.

Ruiz Hernando, José Antonio. 1994. La catedral de Segovia. En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*. Ed. por P. Navascués Palacio y J.L. Gutiérrez Robledo. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa. 161-191.

———. 1996. La catedral de Segovia. En *Sacras moles, catedrales de Castilla y León. II. Aquellas blancas catedrales*. Valladolid: Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León. 73-80.

———. 1999. El respeto a la tradición: la conservación del claustro de la catedral de Segovia. En *Tratado de rehabilitación. 1. Teoría e historia de la rehabilitación*. Madrid: Munilla-Lería. 41-48.

———. 2003. La catedral de Segovia en el barroco. En *Las catedrales españolas del barroco a los historicismos*. Ed. por G. Ramallo Asensio. Murcia: Universidad de Murcia. 213-246.

Vera y de la Torre, Juan de. 1963. Aportaciones al estudio de nuestra catedral. *Estudios segovianos*, 15: 133-258.

Villalpando Martínez, Manuela. 1950. Las capillas del trascoro de la catedral de Segovia. Documentos para la historia del arte español. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 56: 131-138.

———. 1962. Orígenes y construcción de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 14: 391-408.

———. 1968a. Noticia sobre casas que se derribaron para construir la catedral. *Estudios Segovianos*, 20: 183-192.

———. 1968b. Un rayo sobre la catedral. *Estudios Segovianos*, 20: 239-240.

Villalpando Martínez, Manuela y J. de Vera y de la Torre. 1968. Un documento sobre la portada de San Frutos. *Estudios Segovianos*, 20: 229-239.

3.4. Aspectos artísticos y ornamentales

Arnáez, Esmeralda. 1983. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. 3 vol. Madrid.

———. 1985. *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid.

Bartolomé Herrero, Bonifacio y C. Sánchez Díez. 2008. Las gárgolas de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 51: 205-239.

Collar de Cáceres, Fernando. 1983. El sepulcro del obispo Idiáquez y sus autores: José Galván y Carlos de la Colina. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49: 503-508.

———. 1989. *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*. 2 vol. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

———. 1991. Una serie de la Pasión de Cristo firmada por Francisco de Solís. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3: 93-100.

Collar de Cáceres, Fernando. 1996. Juan de Lobera en Segovia. *Estudios Segovianos*, 37: 171-197.

———. 1997. Riña de artistas en el enlosado de la catedral (notas para la historia social del arte en Segovia). *Estudios Segovianos*, 38/1: 133-145.

———. 2008. Imágenes para una catedral. *Estudios Segovianos*, 51: 287-325.

———. 2011. A propósito de Rabuyate. *Museo. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107: 33-60.

Contreras y López de Ayala, Juan de (marqués de Lozoya). 1925. El retrato de D. Francisco Gutiérrez de Cuéllar en la catedral de Segovia. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 33/2: 166-170.

———. 1949. Las vidrieras "quinientistas" de la catedral de Segovia. *Archivo Español de Arte*, 22: 193-206.

———. 1952. La capilla mayor de la catedral. *Estudios Segovianos*, 4: 521-525.

———. 1968. De cómo llegó a la catedral el Cristo de la Agonía, llamado el "Cristo de Lozoya". *Estudios Segovianos*, 20: 153-166.

Cortón de las Heras, María Teresa. 1991. San Frutos, patrón de la diócesis de Segovia, en la catedral. *Cuadernos de Arte e Iconografía (Actas de los II Coloquios de iconografía)*. 4/7: 244-249.

———. 1994. Escultura en la arquitectura de la catedral de Segovia. En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*. Ed. por P. Navascués Palacio y J.L. Gutiérrez Robledo. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa. 275-285.

El árbol de la vida. Las Edades del Hombre. Mayo a noviembre de 2003. Catedral de Segovia. Coord. por C.J Ara Gil, F.J. de la Plaza Santiago y M. Meléndez Alonso. 2003. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre.

Escudero Navarro, Zoa. 2012. La capilla de la Concepción de la catedral de Segovia. Como lirio entre espinas. *Patrimonio*, 48: 3-10.

Franchini Guelfi, Fausta. 1997-1999. Un San Giacomo ligneo policromo di Orazio Castellino per Don Francisco Gutiérrez de Cuéllar. *Studi di Storia delle Arti*, 9: 317-322.

Gallego de Miguel, Amelia. 1974. *Rejería castellana. Segovia*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Gómez González, María Luisa. 2003. Análisis de materiales y estudio de la técnica de ejecución. Comparación con el Tríptico del Descendimiento de la catedral de Segovia. En *Retablo de Carbonero el Mayor, restauración e investigación*. Coord. por R. Salas Almela. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Gutiérrez Robledo, José Luis. 2013. Imágenes de la catedral de Segovia. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 55-82.

Hernández Otero, Arturo. 1936. La capilla del Sagrario o capilla de los Ayala. *Universidad y Tierra. Boletín de la Universidad Popular Segoviana*, 2: 7-36.

———. 1952. El altar mayor de la catedral. Su historia y descripción, con otras noticias para gusto y curiosidad de los que aman las cosas de Segovia. *Estudios Segovianos*, 4: 281-322.

Herrero García, María Luisa. 1991. Antonio de Elorza y Gregorio de Aguirre: dos rejeros vascos en Segovia. *Estudios Segovianos*, 32: 201-246.

———. 1993. *Rejería en Segovia*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.

Landete, María José. 2003. Segovia, memorial de una catedral: Las Edades del Hombre. *Galería Antiquaria*, 218: 46-52.

Martínez Ruiz, María José. 2007. Historias sobre robos y ventas de piezas artísticas en la catedral de Segovia y en algunos templos de la diócesis. *Estudios Segovianos*, 50: 301-333.

———. 2003. "Las Edades del Hombre" en Segovia. *Ars Sacra*, 25: 69-73.

Montalvo Martín, Francisco Javier. 1983. *La platería religiosa de la catedral de Segovia*. Tesis de licenciatura inédita: Universidad Complutense de Madrid.

———. 1985. La capilla de San Frutos en la girola de la catedral de Segovia. *Academia*, 61: 305-316.

———. 2011. Obras de platería conservadas en la catedral de Segovia procedentes de donación. En *Estudios de platería. San Eloy 2011*. Coord. por J. Rivas Carmona. Murcia: Universidad de Murcia. 357-374.

Nieto Alcaide, Víctor. 1970. La vidriera del Renacimiento en Segovia (iglesias románicas y antigua catedral). Avance para su estudio. *Archivo Español de Arte*, 43: 219-229.

———. 1982. La iconografía de las vidrieras de la catedral de Segovia. En *Miscelánea de arte. Homenaje a D. Diego Angulo Íñiguez*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 104-107.

Pérez Martín, Santos Rafael. s.a. *Los tapices de la catedral de Segovia*. Tesis de licenciatura inédita: Universidad Complutense de Madrid.

Pradillo Esteban, Pedro José. 1995. El árbol de nuestra vida: apuntes de iconografía. *Indagación. Revista de Historia y Arte*, 1: 123-138.

Prados, José María. 1987-1989. El tabernáculo para el retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala en la catedral de Segovia. *Imafronte*, 3/4/5: 433-445.

Rehm, Sabine. 1997. "...la vida de Christo nuestro Redentor, con todas las figuras del testamento viejo...": zu den Glasmalereien der Kathedrale von Segovia. En *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*. Ed. por A. Amberger, K.J. Heerlein, S. Rehm, C. Schedler y E. Weigele-Ismael. St. Ottilien: EOS Verlag. 269-298.

Ruiz Hernando, José Antonio. 1985. Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia. En *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 199-242.

———. 1989. Una obra del barroco segoviano. La capilla de San Antón en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 30: 137-161.

———. 1996. La capilla de la Concepción de la catedral. *Estudios Segovianos*, 37: 649-671.

———. 2008. Las vidrieras de la catedral de Segovia. I. Naves laterales. *Estudios Segovianos*, 51: 545-582.

———. 2010. Las vidrieras de la catedral de Segovia. II. Nave central. *Estudios Segovianos*, 52: 429-453.

———. 2012. Las vidrieras de la catedral de Segovia. III. Crucero y cabecera. *Estudios Segovianos*, 54: 361-398.

Sanz y Sanz, Hilario. 1969. La custodia de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 21: 341-352.

Tárraga Baldó, María Luisa. 2002. Rocas ornamentales para el retablo mayor de la catedral de Segovia. *Roc Máquina*, 74: 66-72.

Vannugli, Antonio. 2007. Antonio Tempesta: un retablo portátil en la catedral de Segovia y otras pinturas sobre piedra. En *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Fundación Focus Abengoa. 230-246.

Vera y de la Torre, Juan de. 1950a. La capilla de San Andrés, en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 2: 123-131.

———. 1950b. El enterramiento del obispo Tello Maldonado en la catedral. *Estudios Segovianos*, 2: 152-154.

———. 1950c. Piedras de Segovia. Itinerario heráldico y epigráfico de la ciudad. *Estudios Segovianos*, 2: 261-628.

———. 1955. Una obra desconocida de Gregorio Fernández en la catedral de Segovia. *Archivo Español de Arte*, 28: 80-84.

———. 1968. El obispo don Juan José Martínez Escalzo y su capilla en la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 20: 193-202.

Villalpando Martínez, Manuela. 1949. Pedro de Bolduque, escultor (segunda mitad del siglo XVI). *Estudios Segovianos*, 1: 402-411.
——— . 1953. La reja de la capilla de Santiago en la catedral. *Estudios Segovianos*, 5: 347-349.
——— . 1960. Robo de una lámpara en la catedral de Segovia. Extracto del proceso. *Estudios Segovianos*, 12: 471-490.
Yubero Galindo, Dionisio. 1965. Las vidrieras de la catedral de Segovia. *Estudios Segovianos*, 17: 61-100.

3.5. El templo y las canonjías en el urbanismo de la ciudad

Contreras y López de Ayala, Juan de (Marqués de Lozoya). 1917. Las canonjías. *Castilla*, 1/1: 14-20.
Martínez de Pisón, Eduardo. 1976. *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
Ruiz Hernando, José Antonio. 1982. *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*. 2 vol. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, Ayuntamiento de Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
——— . 1986. *La ciudad de Segovia*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia.
——— . 2004. Algunas notas sobre el barrio de las canonjías de Segovia. *Iacobus*, 17/18: 101-130.
Sobrino González, Miguel. 2013. De las canonjías de Segovia a la casa de San Blas de Soria. Aspectos del románico civil en Castilla y León. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 211-236..
Soto Cano, María. 2005. El traslado de la catedral de Segovia. Propuestas y actuaciones entre la segunda mitad del siglo XV y 1523. En *Catedral y ciudad medieval en la península ibérica*. Coord. por E. Carrero Santamaría y D. Rico Camps. Murcia: Nausícaä. 215-242.

3.6. Descripciones histórico-artísticas y guías para la visita

Alonso Moreno, Julián. 1987a. *Catedral de Segovia*. Barcelona: Escudo de Oro.
——— . *Cathédrale de Ségovie*. Barcelona: Escudo de Oro.
——— . 1987c. *Kathedrale von Segovia*. Barcelona: Escudo de Oro.
——— . 1987d. *Segovia Cathedral*. Barcelona: Escudo de Oro.
Berriochoa Sánchez-Moreno, Valentín. 2013. Segovia y Salamanca. Dos catedrales hermanas. En *Segovia, su catedral y su arquitectura. Ensayos en homenaje a José Antonio Ruiz Hernando*. Coord. por P. Navascués Palacio y S. Huerta Fernández. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 25-54.
Dotor y Municio, Ángel. (c.1921). *La catedral de Segovia*. Barcelona: Hijos de J. Thomas.
Navarro, Luis. 1995. Segovia. En *Las catedrales de Castilla y León. Un proyecto eterno*. Coord. por A. Agüera e I. Camiruaga. Valladolid: Junta de Castilla y León. 216-241.
Quadrado, José María y F.J. Parcerisa. 1865. *Recuerdos y bellezas de España, bajo la real protección de SS. MM. la reyna y el rey, obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa, escrita y documentada por J. M. Quadrado. Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona.
Ruiz Hernando, José Antonio. 1992. Catedral de Segovia. En *Las catedrales de Castilla y León*. Coord. por J.J. Rivera Blanco. León: Edilesa. 166-183.
——— . 1994. *La catedral de Segovia*. León: Edilesa.
——— . 1995a. *Die Kathedrale von Segovia*. León: Edilesa.

Ruiz Hernando, José Antonio. 1995b. *La Cathédrale de Ségovie*. León: Edilesa.
——— . 1995c. *La Cattedrale di Segovia*. León: Edilesa.
——— . 1995d. *Segovia Cathedral*. León: Edilesa.
Yubero Galindo, Dionisio. 1964. *Recuerdo de la visita a la catedral de Segovia*. Segovia.
——— . 1971. *Recuerdo de la visita a la catedral de Segovia*. 2ª ed. Segovia.
——— . 1973. *La catedral de Segovia*. León: Everest.
——— . 1978. *Recuerdo de la visita a la catedral de Segovia*. 3ª ed. Segovia.
——— . 1984. *La catedral de Segovia*. 2ª ed. León: Everest.
——— . 1986. La catedral de Segovia. En *Catedrales de España. Barcelona, Segovia, Jaén, Málaga, Murcia, El Pilar de Zaragoza*. León: Everest. 113-175.
——— . 1991. La catedral de Segovia. En *Catedrales de España. Barcelona, Segovia, Jaén, Málaga, Murcia, El Pilar de Zaragoza*. 2ª ed. León: Everest. 113-175.